U d'/ of Ottawa
39003002070661

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
uOttawa
LIBRARY ANNEX
Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/tableauxromantiq00blaz

TABLEAUX ROMANTIQUES

DE

LITTÉRATURE ET D'ART

DU MÊME AUTEUR

POÉSIE

Intermèdes et Poèmes, nouvelle édition . . . . . 1 vol.
La Légende de Versailles, troisième édition. . . . . 1 vol.

HISTOIRE, CRITIQUE, LITTÉRATURE, BEAUX-ARTS

Les Femmes et la Société au temps d'Auguste, nouvelle édition. . . . . 1 vol.
Écrivains modernes de l'Allemagne, nouvelle édition, revue et augmentée. . . . . 1 vol.
Épisode de l'Histoire du Hanovre : Les Koenigsmark, nouvelle édition . . . . . 1 vol.
Le Chevalier de Chazot. . . . . 1 vol.
Les Maitresses de Goethe. . . . . 1 vol.
Musiciens contemporains . . . . . 1 vol.
Meyerbeer et son temps . . . . . 1 vol.
Contes et Nouvelles . . . . . 1 vol.
Le Faust de Goethe, traduction complète, annotée et commentée, 15e édition. . . . . 1 vol.

SOUS PRESSE

Femmes de la Légende et de l'Histoire.

TABLEAUX ROMANTIQUES

DE

LITTÉRATURE

ET D'ART

PAR

HENRI BLAZE DE BURY

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
uOttawa
LIBRARY ANNEX

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

—

1878

Tous droits réservés.

PN
601
.B6
1878

A quoi sert un avant-propos? A raconter complaisamment au public ce que l'auteur a voulu faire; mais ce qu'un auteur a voulu faire ressort du livre même et ne doit pas avoir besoin d'être expliqué ni commenté d'avance.

« Si ce garçon-là avait jamais pu apprendre quoi que ce soit de bon, il n'en serait pas réduit à composer des livres! » disait jadis l'oncle Heine, parlant de son coquin de neveu, et encore n'était-il question dans sa pensée ni de préfaces, ni d'avant-propos, ni de rien qui ressemble à ces feux d'artifice qu'on tire devant le péristyle d'un édifice littéraire en travail d'inauguration. J'épargne donc au lecteur les confes-

sions et les explications, et le tiens quitte de tout avertissement sur les tendances de ce livre. Et d'abord est-ce bien un livre?

Toutes les théories du monde et tous les soins ingénieux que nous pourrions prendre pour donner couleur de chapitres aux divers morceaux dont se compose ce volume, n'empêcheraient pas que ces divers morceaux n'aient paru séparément dans la *Revue des Deux-Mondes*, mais d'autre part, si ces monographies, ces esquisses sont reliées ensemble par un même esprit de culture et de doctrine, si l'on sent à travers circuler un cliquetis d'idées vivantes et vibrantes, peut-être ces fragments disjoints, qu'on eût été d'abord tenté de prendre pour de simples improvisations et variations sur des motifs donnés, retrouveront-ils aux yeux du public cette unité absente au premier coup d'œil : unité dans la variété; et, l'électricité aidant, tous ces anneaux juxtaposés formeront chaîne.

S'il était maintenant nécessaire de nous justifier d'avoir introduit la musique en ce chapitre, nous répondrions par d'irrésistibles prédilections d'enfance. Que le ciel nous ait fait poëte, historien ou critique, il importe aussi beaucoup

d'être artiste. Qui dit intelligence, dit rayonnement. L'homme ne naît pas spécialiste, il le devient par force de volonté et parti pris d'élimination; autrement, avec ce besoin qu'il a de goûter à tout, le dilettantisme l'envahirait. Tout poëte, tout philosophe et tout critique est doublé d'un peintre, d'un sculpteur, d'un architecte ou d'un musicien; de même qu'il n'y a peintres ni musiciens dignes de ce nom qui soient, à leur moment, poëtes, philosophes et critiques. Quant à nous, nous n'avons pas choisi, et ce que nous pouvons dire, c'est que ce goût studieux d'un et de plusieurs arts, que virtuellement nous ne pratiquons pas, nous fut imposé de nature, se mêlant aux sensations intimes des premières années, et nous tenant en quelque sorte d'aussi près que la poésie et que les lettres.

Comme on pourrait nous reprocher le caractère parfois polémique de notre discussion, nous irons au-devant de l'objection en invoquant l'esprit des temps. Les principes les plus contraires sont aujourd'hui dans l'air et s'y entrechoquent avec furie, pareils à ces dieux des *Nibelungen* qui bataillent au sein des nuées dans les tableaux de Kaulbach. C'est la guerre

sur toute la ligne, et chacun a le devoir d'intervenir pour la défense de ses dieux. L'unique affaire est d'être convaincu, d'avoir la conscience nette, et là-dessus nous sommes sans reproche : *bona conscientia valde multa potest portare et valde læta est inter adversa.*

Biarritz, villa Agnès. — Avril 1878.

TABLEAUX ROMANTIQUES

DE LITTÉRATURE ET D'ART

PREMIÈRE PARTIE

LES GRANDS COURANTS

DE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

C'est par l'opinion que les étrangers portent sur elle qu'une grande nation donne sa mesure, car les étrangers sont pour nous « la postérité contemporaine ». Mme de Staël ne s'est pas contentée de dire le mot, elle a joint l'exemple au proverbe. Du livre sur l'*Allemagne* date une littérature nouvelle ; c'est la première fois que la critique s'exerce en dehors des préjugés de race. Hauteur et libéralité des points de vue, suprême indépendance d'esprit, rare compréhension, ce livre a tous les avantages qui distinguent les œuvres de première main ; tout en montrant à la France l'Allemagne pour ce qu'elle est, pour ce qu'elle vaut, il opère mille découvertes au profit de l'Allemagne elle-même ; les influences climatériques, les *relativités*, il ne néglige rien ; vous sentez en le lisant que la critique internationale est créée et que vous avez affaire à l'une de ces œuvres comme il en naît au début des grandes périodes littéraires, et comme en a produit dans tous les genres

l'incomparable mouvement qui signale les quarante premières années de notre siècle.

La censure de Bonaparte jugea l'ouvrage *anti-français,* et dans la mémorable lettre du ministre de la police qui signifie son congé à l'illustre dame, si la politique du moment entra pour beaucoup, je ne jurerais point qu'il n'y eût pas un peu de cette humeur maussade et rancunière qu'en littérature les tenants du passé trouvent toujours moyen de témoigner aux représentants de l'idée nouvelle. « Nous ne sommes, Dieu merci, pas réduits à chercher nos modèles chez ces races que vous admirez; votre ouvrage n'est point français; l'air de ce pays-ci ne vous convient pas. » Comprenons bien tout ce que ces derniers mots renferment d'ironie et d'amertume : l'air de la France ne vous convient pas, allez-vous-en. Autrement dit, vous n'avez pas craint de préférer la liberté au despotisme, alors même que le despote est le maître du monde; vous avez eu l'audace, en un jour où l'oppression règne partout, de nous peindre dans *Corinne* la souveraine indépendance du génie, et, chassée de Paris, de faire couronner votre idéal au Capitole; vous avez osé dire au peuple français ses vérités en plein visage, et cela juste à l'heure où sa vanité nationale l'enivre et le met hors de lui, où ses aigles couvrent l'Europe de leurs ailes victorieuses; vous avez osé venir nous parler, de quoi? De la poésie et de la philosophie de l'Allemagne, des libertés de l'Angleterre, des arts de l'Italie. L'Allemagne, nous l'avons vaincue, l'Angleterre se nomme la perfide Albion, et l'Italie est une de nos provinces; sachez, madame, qu'en dehors de la France napoléonienne rien n'existe sous les

cieux. Vous l'avez ignoré, c'est un crime, et tout crime mérite son châtiment; le vôtre sera de n'être plus Française, de voir vos livres saisis, vos manuscrits brûlés, et de quitter le territoire natal dans les vingt-quatre heures en ayant sur vos pas une meute de sbires et d'espions qui vous traqueront par-delà la frontière.

Mme de Staël fut en effet la première qui sut dire aux Français leurs vérités et leur montrer d'autres modèles que ceux qu'ils avaient toujours admirés. Nous vivions dans l'exclusive contemplation de nous-mêmes, ne jurant que par nos classiques, attribuant à leurs seuls chefs-d'œuvre l'influence irrésistible exercée par nous à l'étranger et que nous devions bien moins au lustre particulier d'un grand siècle épisodique dans notre histoire qu'à la prédominance de notre culture intellectuelle, à l'invincible perfection de cette noble langue française, la seule façonnée pour la libre discussion à une époque où des Leibniz, des Jacob Böhm, en étaient réduits à recourir au latin faute d'un instrument moderne à leur convenance. Organisation philosophique et raisonnante, avec de grandes facultés d'émotion, esprit pénétrant, voyageur, sachant les langues et toujours capable d'appuyer ses points de vue originaux sur ces notions particulières, techniques, qui font la vraie compétence du critique, l'auteur du livre de *l'Allemagne* avait toutes les qualités de son entreprise.

Ce qui caractérise Mme de Staël et donne à sa physionomie une originalité puissante, c'est la réunion de deux grandes facultés qui très-rarement marchent ensemble : l'auteur de *Corinne* est un esprit créateur, l'auteur du livre sur l'*Allemagne* est un critique. En

France, cela ne s'était jamais encore vu. La critique est essentiellement conservatrice de sa nature; comme elle ne crée pas du nouveau, il lui faut plus ou moins s'en tenir à la leçon du passé; la poésie, au contraire, représente dans la littérature d'une époque et d'un pays l'élément révolutionnaire. De là ces malentendus, ces querelles interminables, qui retardent le mouvement des idées, et qui ne se produiraient pas s'il se pouvait faire que tous les critiques fussent des Lessing, des Goethe ou des Staël, c'est-à-dire des écrivains à la fois capables et de censurer et d'inventer. Dans le cours des choses, le vrai poëte est toujours en avance d'un demi-siècle sur son temps, et, pendant qu'il tourne ses yeux vers l'avenir, la critique en maugréant lui corne aux oreilles les préceptes du passé : *Vestigia græca!* Le moyen de s'entendre en pareil conflit? Aussi ne s'entend-on guère, du moins dans le moment; l'accord ne se fait que plus tard, quand il se fait. Pour comprendre ceux qui regardent vers l'avenir, il faut être soi-même un peu prophète, et Mme de Staël l'était beaucoup; elle avait ce précieux éclair d'imagination qui donne à la critique force de productivité.

Ses travaux, nous pouvons le dire aujourd'hui, ont été dans le sol alors fraîchement labouré de la France une des semences les plus saines, les plus fécondes; parfois ils nous complètent Chateaubriand, plus souvent encore ils le corrigent. Si vous voulez de l'éloquence, de l'enthousiasme et du pittoresque, le poëte de *René* vous en prodiguera des trésors; mais son esthétique, au demeurant, n'est que préjugés. Il manque d'accord avec lui-même, sa théorie est d'un classique, et son œuvre prêche le roman-

tisme jusqu'à la divagation; en politique, égal désordre, il n'a de sentiment que pour la monarchie et de beaux discours que pour la république, sa religion n'échauffe que la tête et vous laisse le froid au cœur. Mme de Staël n'eut point de ces égarements; aussi a-t-elle fait besogne plus durable. Par ses mains s'est écroulée cette muraille de la Chine qui embastillait l'ancienne France; combien de perspectives ouvertes devant nos yeux sur la nature, sur le beau, quels dignes et chaleureux accents proférés au nom des droits de l'humanité par-delà les frontières des divers États, et dont se souviendront d'âge en âge toutes les âmes fidèles à la tradition d'un christianisme intelligent!

Ce n'est pas seulement chez nous que ce généreux système a porté ses fruits; de même que l'illustre écrivain avait étudié l'Allemagne au profit de la France, les Anglais, les Allemands ont à leur tour étudié la France au profit de leur pays. Livres et conférences, partout ces utiles travaux se sont multipliés sous différentes formes, les peuples les plus réfractaires au progrès moderne, les plus enveloppés des ombres mystiques du passé, se sont ouverts aux débats du présent; le Danemark, réactionnaire et piétiste, s'est ému aux noms de Voltaire et de Rousseau. Il vient d'entendre la parole d'un homme libre et autorisé lui raconter la révolution française, les grands esprits qui l'ont précédée, amenée, et ceux qu'elle a suscités dans notre temps, les Chateaubriand, les Constant, les Staël, et le voilà, ce vieux Danemark, isolé jusqu'alors dans le romantisme d'Oelenschläger, le voilà lancé en pleins courants, et, bon gré, mal gré, forcé de nager avec le

siècle. L'auteur de ce coup d'éclat est un jeune esthéticien de verte allure, nourri à fond de notre dix-huitième siècle, dont les principes, par moments, lui montent au cerveau, — ivresse si l'on veut, mais qu'il ne s'agit pas de juger à distance; constatons seulement que sur place elle a produit les plus puissants effets. Il faudrait se reporter aux souvenirs de la Sorbonne, aux jours épiques des Guizot, des Villemain et des Cousin pour se faire une idée de la fiévreuse agitation entretenue dans Copenhague, pendant l'hiver de 1871, par un simple cours de littérature. Jamais l'université ne s'était vue à pareilles fêtes; neige, pluie et vent, on bravait tout plutôt que de manquer une de ces séances dont l'esprit public s'occupait ensuite des semaines entières, tant la nouveauté de ces idées frappait chacun, tant on admirait l'audace de cet homme osant ainsi mettre à nu la pauvreté de la littérature nationale. A la vérité, de littérature danoise, il n'en existe pas, prétend M. Brandès; les bons bourgeois de Copenhague ne s'en étaient encore point doutés. Notre œil ne perçoit les objets ni de trop près, ni de trop loin, et l'étude comparée des littératures a cette propriété de rapprocher assez de nous les choses qui sont loin pour que nous puissions nous les assimiler, et d'éloigner assez ce qui nous touche pour corriger le défaut d'optique.

Toute grande littérature est en même temps un document historique et moral. Si je veux savoir comment les Français, les Anglais ont vécu, ont pensé à telle période, leurs poëtes et leurs prosateurs me l'apprendront; mais ce n'est point là le fait de tout le monde. En regard de ces nations diri-

geantes où les problèmes de l'existence sociale se retrouvent agités, débattus au théâtre, dans les volumes de vers, dans les romans, — loin, bien loin de ces centres de lumière et de productivité sont des pays qui semblent s'être fait une loi de se tenir à l'écart. Rien de l'étranger n'y pénètre, si ce n'est de temps en temps l'esprit de réaction. Leur littérature ne vous fournit aucun indice ni sur le passé ni sur le présent. Causez avec un Danois de son pays, et demandez-lui de vous citer un de ces noms dans lesquels s'incarne le trait caractéristique du jour ; il ne saura que vous répondre, car, s'il y a des écrivains, leur influence, à vrai dire, n'existe pas. Les questions qui sont dans la société ne sont pas dans la littérature. Quelqu'un qui, au sortir de nos discussions, de nos plaidoyers dramatiques, tomberait à Copenhague, se croirait en Chine ou dans Sirius, à voir ce qui se publie, ce qui se joue. Hiérarchie, pruderie, rationalisme orthodoxe et bigoterie, avec de pareils éléments le royaume de l'intelligence ne se fonde guère! Le marasme s'étend, la vie devient lourde ; au lieu d'aborder le réel par la discussion, on y échappe par le rêve, on amoncelle idéal sur idéal, on se confine dans la tour d'ivoire, et d'en haut la simple vérité des choses humaines ne vous apparaît plus au loin que comme un point noir. L'*Aladdin* d'Oelenschläger n'est pas même de l'art pour l'art, c'est de la poésie entée sur de la poésie ; les romans d'Engemann n'ont aucun rapport avec le temps, ne soulèvent aucun débat, aucun problème ; Andersen écrit des idylles ; Frédérick Paludan Miller s'attribue les rhythmes de Byron, mais en se gardant bien de toucher aux idées, et cette strophe ironique à la fois

et pathétique lui sert à verbaliser sur la théologie[1].

Le dix-huitième siècle mit en avant deux principes : dans la science, esprit de libre recherche ; dans la littérature, expansion libre du vrai, du beau humain. Ces idées, comme un torrent, gagnent le monde et se répandent ; tout ce qui ne se meut pas dans leur courant roule à sa perte ou prend le chemin de l'abîme. En dehors de ce mouvement tout est byzantinisme ; la science n'offre plus que pure scolastique, et la poésie que pure fantasmagorie, moins encore, car le passé croyait à ses spectres, et nous, les froides abstractions nous importunent. Ces grandes luttes du siècle précédent d'où se dégagèrent tant d'idées nouvelles pour les diverses littératures de l'Europe avaient laissé presque indifférents les pays scandinaves. Des conquêtes de notre révolution, le Danemark n'avait, pour ainsi dire, pas eu vent, ce qui ne l'empêcha pas, lui qui ne s'était point mêlé à l'action, d'avoir à subir la réaction. Les esprits, pour se garder purs des périlleuses tendances du présent, s'en allèrent vivre dans le passé ; on se nourrit d'allégories, de mythes, de légendes, la fleur bleue du romantisme allemand couvrit le sol. Contre cette littérature d'importation patronnée par une orthodoxie d'état systématiquement hostile au progrès, la libre discussion tôt ou tard devait instrumenter. « Voici trop longtemps que le mot de penseur est chez nous synonyme d'hérétique. Je veux bien parler comme tout le monde, ou plutôt me servir quand je parle de la langue de tout le monde ;

[1] Voyez le livre de M. Brandès, p. 12 et suiv. de l'*Introduction*.

mais dès qu'il s'agit de penser, c'est une autre affaire. Il m'est aussi impossible de penser avec la cervelle de mon prochain qu'il m'est impossible de profiter pour ma nourriture de l'alimentation qui le sustente. Commencer par être soi, condition indispensable pour se servir des résultats acquis et tirer parti du bien des autres; le noble et peut-être le plus beau privilége de l'homme est d'être un éternel *recommenceur;* nier l'influence du milieu social, de l'entourage, nul n'y songe, mais cette influence et ce milieu, chaque individu les subit à sa façon. L'homme médiocre accepte sans information ce qu'on lui donne, et prend ce qui se trouve à portée de sa main, tandis que l'homme supérieur choisit son monde et ne fréquente que les esprits qui lui ressemblent, ce qui fait que, lorsqu'il se retrouve ensuite vis-à-vis de la société ordinaire, les sujets de conflit ne lui manquent point[1]. » Ces lignes montrent assez la méthode du jeune esthéticien danois. Tout imbu des idées du présent, le docteur G. Brandès travaille à les faire pénétrer comme un sang régénérateur dans la littérature anémique de son pays. La transfusion devait provoquer de la part du *sujet* bien de la résistance, que dis-je résistance! mettons scandale. Il se peut en effet que le professeur de Copenhague ait légèrement forcé la note. C'est là une tendance trop commune à tous les novateurs et néophytes; mais que d'anathèmes, justes dieux, à propos d'un simple cours de littérature! Il n'y avait en jeu qu'une question littéraire, dont les attaques, les dénonciations, le fanatisme ont fini par faire une

[1] Brandès : *Vorlesungen.*

question de morale et de religion. Le jeune écrivain fut bientôt traité d'Érostrate; l'éternel obscurantisme vit en lui l'ennemi de l'ordre social, l'homme de l'étranger, le mauvais patriote. La fameuse mercuriale de ce personnage de l'empire à Mme de Staël eut sa variante à propos de ce jeune indiscret, dont la pensée allait aux découvertes; à lui aussi, les avertisseurs du vieux conservatisme littéraire, politique et social prodiguèrent leurs sages oracles. « L'air du Danemark ne vous convient pas; allez en Allemagne, en Angleterre, allez surtout en France, où vous trouverez le jacobinisme et la commune, avec qui vous êtes fait pour vous entendre! » — Dire que ces idées, objet de tant d'épouvante pour ces pays du nord retardataire, sont aujourd'hui partout en Europe, penser que ces brandons nous viennent de Voltaire et de Rousseau, à qui notre grand seizième siècle les avait transmis! Et franchement je ne vois pas comment on pourrait bien s'y prendre pour en finir une bonne fois avec cet héritage. C'est une mode aujourd'hui de rendre la révolution de 1789 responsable de tous nos malheurs. De ce que le présent où nous sommes nous déconcerte et nous gêne, nous regrettons le passé, qui valait certes beaucoup moins, mais où nous n'étions pas. L'aventure n'est pas neuve, et se reproduit à chaque crise depuis que le monde existe. L'homme de toutes les époques est ainsi fait, il s'imagine que les choses doivent se combiner à souhait pour le plus grand bien-être de son court passage ici-bas. Nous nous refusons à comprendre que les quarante ou cinquante années de notre activité particulière importent peu, et que l'histoire procède par siècles.

Au lieu de vivre avec les événements, de nous en arranger de notre mieux, nous mettons notre gloire à les entraver; au lieu de régler, de gouverner le courant, nous le combattons : lutte impossible! «Le réveil de la contre-révolution est venu empêcher le ralliement pacifique des intérêts généraux de la France et comprimer dans leur germe les développements du bon sens public. C'est une œuvre d'ordre et de patience que la France de la révolution doit accomplir. L'ancien régime apparaissant en armes la rejette dans des voies pleines de désordre, de violence et d'obscurité.» Ces paroles, que M. Guizot écrivait il y a près de soixante ans [1], s'offrent à ma plume tout empreintes d'une actualité saisissante.

Le vieux Danemark a donc tressailli au contact de la vie moderne; Voltaire et Rousseau ont aussi pénétré là, grâce au travail que nous venons de signaler. Dès qu'il s'agit en effet du dix-huitième siècle, le premier nom qui vous monte aux lèvres, c'est Voltaire, le second Rousseau, et ces deux noms représentent, résument si bien le siècle dans son ensemble que, lorsque nous voulons réagir contre l'un, nous nous servons de l'autre, de telle sorte que, dans l'action comme dans la réaction, c'est toujours le dix-huitième siècle qui nous pénètre. De Rousseau procèdent tous les grands courants littéraires qui depuis quatre-vingts ans fécondent l'Europe. Combien de noms se rattachent à celui-là! En Allemagne, Herder, Kant, Fichte, Goethe, Jean-Paul, Schiller; en Angleterre, Byron,

[1] *Des moyens de gouvernement et d'opposition dans l'état actuel de la France*, par M. Guizot, 1821.

un nom qui en vaut cinquante; en France, Diderot d'abord, puis Chateaubriand, Benjamin Constant, Mme de Staël et George Sand. Tandis que Voltaire agit davantage sur la généralité, Rousseau attire à lui les talents, émeut les écrivains. Comme Aristote et Platon, ils règnent à tour de rôle sur la postérité; tantôt c'est l'un qui tient le sceptre, et tantôt c'est l'autre. A l'entrée du siècle, par exemple, Rousseau prédomine; mais voici que vers 1848 un coup de main de l'École normale nous ramène Voltaire, dont l'influence reprend et se continue jusqu'à la période actuelle, qui nous montre comme un travail de rapprochement entre les deux branches.

II

Commençons notre histoire avec le siècle; Voltaire à ce moment s'absente, prend congé, l'esprit de négation entre en vacances et dit «à revoir» aux spectateurs, car il sait bien qu'il reviendra plus tard, lorsque le mouvement qui s'engage aura provoqué à son tour la réaction. Le dix-huitième siècle n'a rien compris au moyen âge, le moyen âge est partout mis en crédit, et ce n'est point seulement la poésie que charme ce retour vers le passé, les choses de la vie politique et sociale en subissent aussi l'influence. En religion, en politique, c'est l'esprit du passé qui domine, c'est au moyen âge qu'on remonte, à sa chevalerie, à son mysticisme. L'année même où Napoléon signe le concordat paraît *le Génie du christianisme,* un de ces livres qui prennent le vent d'une époque, et dont c'est l'heureuse destinée de naître

couleur du temps comme l'oiseau bleu. Un succès immense les accueille et les recommande à la postérité, laquelle se fie à la mode d'antan et la croit sur parole plutôt que d'y aller voir. Un titre si grand! et derrière ce titre une discussion si mesquine! Que penserait aujourd'hui l'orthodoxie, que dirait l'exégèse moderne, d'une théorie du christianisme uniquement préoccupée de faire prévaloir le côté mythologique, et de nous démontrer que nos idées religieuses peuvent se mettre en opéras et en ballets tout aussi bien que les plus fameuses inventions du paganisme? Quant à l'esthétique, elle est appropriée aux besoins de la cause et mérite les mêmes égards que l'interprétation théologique. Tasse y prend son rang au-dessus d'Homère, et le vertueux Bernardin s'assoit sur Théocrite; mais n'allons pas trop loin, car *le Génie du Christianisme* contient *René*.

Ici, j'ouvre une parenthèse et remonte à l'une de mes deux sources, à Rousseau. Il va de soi que la *Nouvelle Héloïse* n'a pas été créée sans précédent, — mais ni *Manon Lescaut* ni *Clarisse* n'ont agité, secoué, enfiévré le monde à l'égal de la *Nouvelle Héloïse*. C'est toute une commotion qui s'étend au dehors, gagne l'Europe, et dont le contre-coup nous revient ensuite. La France envoie la *Nouvelle Héloïse* à l'Allemagne, qui lui renvoie *Werther*, et d'elle en retour reçoit *René*. L'auteur de l'ouvrage que nous parcourons se demande : « Qu'y a-t-il de nouveau dans l'*Héloïse?* » A cela peut-être ne saurait-on mieux répondre que par le mot de Sieyès sur le tiers état. Qu'était-ce avant Rousseau que la passion dans le roman? Rien. Que doit-elle être? Tout! La galanterie est d'essence aristocratique, la passion est peu-

ple. La conception du sentiment au dix-septième siècle diffère entièrement de cet idéal nouveau. L'amour, au temps de Louis XIV, est avant tout le produit le plus délicat, le plus exquis de la civilisation. Il vit de convenances, d'étiquette, il a son programme des cérémonies. En dehors d'un certain style et d'une certaine culture d'esprit, il n'y a pas de femme, — et sans la femme point d'amour; de là dans les mœurs et la littérature une décence, une politesse imperturbables; tout ce qui voile la pensée l'ennoblit, et la périphrase seule rend acceptable la passion. De la *Princesse de Clèves* aux comédies de Marivaux, tous les amoureux se ressemblent; ce sont gens de la même famille et du même air; ils se cherchent, s'évitent, se retrouvent, meurent ou se marient sans que jamais la question sociale intervienne dans leurs affaires, et jamais on n'a vu dans ce monde-là qu'une jeune patricienne se soit éprise d'un plébéien : art charmant et aristocratique qui vous captive d'autant plus que vous le sentez disparaître ! Ces femmes,—grandes dames et soubrettes, — dont la sensiblerie a mille grâces, en sont-elles moins femmes pour se maniérer? Le mimosa, pour sa délicatesse chatouilleuse, en est-il moins naturel?

Le conventionnel de ce roman, de ce théâtre, de ce style, règne sur tout le siècle : chacun le touche, le coudoie, ce qui fait qu'il ne blesse personne. Regardez bien, et jusque dans Mozart vous ressaisissez Watteau ! Est-ce une fille des champs, cette Zerline en jupons courts, en fins souliers à talons rouges, qui, son chapeau de bergère au bras, un œil de poudre dans ses cheveux, lance au parterre en

minaudant ses jolies gammes emperlées ? Ouvrez la *Nouvelle Héloïse*, — c'est un autre monde. L'action, le style, le décor, tout change. Adieu l'éternel-solennel du grand siècle, les érotiques badinages de la régence, adieu Mme de la Fayette, Marivaux, Crébillon fils ! Nous ne sommes plus à Versailles, dans « les appartements » ou dans le boudoir d'un Brimborion quelconque ; nous sommes à Clarens, en plein canton de Genève : près de nous, la source du Rhône écumant, mugissant, mêlant sans les confondre ses nappes transparentes à l'Arve grisâtre et neigeux; au loin, le mont Blanc gigantesque entre ses deux pics des Alpes. Au coucher du soleil, un rose tendre baigne les cimes glaciales, qui tantôt, après avoir passé par le violet du crépuscule, bleuiront au lever de la lune. « Insensiblement la lune se leva ! » Remarquons, admirons tout de suite cette influence magique du pittoresque sur le style. Il semble que la nature ait réuni là tous ses contrastes. En moins d'une demi-journée et dans la même promenade, à la chaude haleine de l'été les âpres vents du nord succèdent ; on dirait que les saisons tourbillonnent autour de vous. Quel lac plus bleu que ce lac de Genève ! Dans l'immensité de cet azur, des rondes de montagnes réfléchissent leurs têtes, que le soleil enguirlande de rayons, dont les miroitements irisent l'atmosphère ! Poussons jusqu'à Montreux, saluons le château de Chillon, mystérieux, ténébreux, sinistre, et ruminant les horreurs du passé au milieu des bénédictions de ce paysage. A cette place, l'horizon s'élargit, l'air s'adoucit, la lumière vaporisée noie et confond tout : le ciel, les Alpes et le lac. Revenons un peu sur nos pas, nous

touchons à Clarens, au bosquet de Julie, et nos regards, en leur faisant fête, reconnaissent les lieux d'où le sentiment de la nature s'est répandu sur l'Europe et sur le siècle.

Du même coup, en même temps que le sentiment de la nature et la passion, l'élément démocratique s'introduit dans la littérature ; George Sand peut naître, le roman moderne est créé. Saint-Preux et Julie diffèrent de classe : l'une est une personne riche et de bonne maison, l'autre un pauvre diable de précepteur. Comme dans *Werther*, la ferme volonté de sortir des rangs, de parvenir, se marie à l'amour. A quoi songeait donc Napoléon lorsqu'il reprochait à Goethe d'avoir compliqué la passion de son héros d'une sourde rancune contre ce monde aristocratique dont il se sent exclu ? Critiquer l'œuvre à ce point de vue, c'était en méconnaître la tendance. Aux yeux de Rousseau, la galanterie est une chose absolument ridicule ; il n'admet que l'entraînement, le délire de la passion ; ses personnages déclament, s'oublient et perdent terre ; mais au plus fort de leurs divagations l'électricité qu'ils dégagent vous saisit ; ces êtres-là ne sont point vrais toujours, mais ils vivent. Les baisers qu'ils échangent brûlent leurs lèvres, leurs larmes coulent puissamment, et, quand ils se pâment devant nous, ces spasmes, qui n'étaient jadis que minauderie et coquetterie, nous montrent l'*enfant de la nature* épuisé par la lutte et succombant. Le roman d'ancienne mode, « l'ancien jeu », comme il avait son personnel toujours choisi entre gens de qualité, avait aussi sa morale absolument aristocratique, et mettait la religion du mariage sous l'uni-

que sauvegarde des bienséances. On avait l'orgueil du rang, et l'estime qu'on professait envers soi-même tenait l'emploi de la vertu, ce qui fait qu'on a pu dire qu'en France l'adultère était sous Louis XIII un passe-temps, sous Louis XIV une règle et sous la régence un devoir. Rousseau, contre l'esprit de son temps, prend la cause du mariage et la préconise. Son héroïne succombera, ainsi le veut la poétique du genre, mais sans profit pour l'amant, lequel sera, comme Werther, sacrifié à la gloire d'un époux non moins irréprochable qu'ennuyeux.

La *Nouvelle Héloïse* est de 1761. *Werther* paraît en 1774. Qu'est-ce que Werther?

Au commencement étaient les princes et les rois; la littérature ne s'adressait qu'à cette sorte de personnages, vivant et se mouvant dans l'atmosphère et les passions de leur propre monde. D'un contraste entre l'aspiration et le pouvoir voulu pour arriver à la satisfaire, entre cette lutte si tragique du dedans et du dehors, nulle apparence! Même en étendant son cadre, la littérature reste aristocratique, et ses acteurs sont tous gens de qualité que leur naissance et leur richesse élèvent au-dessus des misérables servitudes de la vie. Le siècle change, et la contradiction brusquement surgit. Voici un homme que ses facultés poussent vers les sphères supérieures, un homme tout intelligence et sympathie, qui sent vivre en soi l'univers, et que sa pauvreté condamne à ne remplir que des emplois subalternes. Attelé à son ingrate besogne, exclu de la société par le manque du nécessaire, il met toute sa destinée dans la possession d'une jeune fille, et ce trésor, le premier qui passe s'en empare, et de

telle façon que lui-même est obligé de reconnaître au nom de la morale, du droit, de la raison, que son rival fera en somme un meilleur mari et rendra Charlotte plus heureuse. Quel secret chercher là-dessous ? L'amour et le mariage sont-ils incompatibles ? Le cœur a-t-il cessé de s'entendre avec la tête, l'individu va-t-il déclarer la guerre à la société ? Ce qu'il y a, c'est que la crise approche, c'est que le vieil édifice du passé craque et s'effondre. Attendez un peu, et les distinctions de classes, les préjugés de toute sorte vont disparaître sous les ruines sanglantes d'où sortiront plus tard les conquêtes de la révolution. Songeons à cet état d'anxiété mortelle qui dans la nature précède l'orage, représentons-nous ce fiévreux tressaillement, cette stupeur croissante des animaux annonçant de loin le tonnerre : *Werther* est la poésie du pressentiment, comme *René* sera la poésie du désenchantement. Entre ces deux types, il y a un monde.

Ainsi qu'elles ont leurs troubles de la veille, les grandes catastrophes humaines ont leurs troubles du lendemain : après l'assaut furieux, l'abattement. Tant de commotions n'ont pu réussir à mettre le pauvre cœur humain en équilibre ; tous ces beaux rêves d'égalité, de liberté, se sont engloutis dans un déluge de sang et d'épouvante ; on partait pour la conquête des droits de l'individu, on est rentré avec le despotisme. L'enfant du siècle, nous le revoyons, mais combien changé, pâli ! des rides sur le front, les poings crispés, l'ennui et le désœuvrement l'accablent. Exclu de cette société nouvelle, qu'il maudit, n'y trouvant point sa place, il ira seul errer parmi les tribus sauvages des Indiens. Werther

est un songeur, un fantasque, mais son délire est d'un précurseur. Il a le mal de l'avenir, et ce mal-là n'a rien de commun avec la mélancolie, produit spécial d'un temps qui désespère et se résigne.

Le grand mélancolique, le misanthrope, c'est René. Près de lui, Alceste n'est qu'un raisonneur. Alceste ressemble à Boileau plus qu'on ne pense ; sa misanthropie est, de même que la poésie de l'auteur du *Lutrin*, une simple affaire de raisonnement. Mettez un parfait galant homme aux prises avec l'esprit de cour et de salon, que sa brusque franchise ait maille à partir avec les mille petites perversités de la vie mondaine, et vous avez le personnage de Molière : un admirable original, l'unique de son espèce dans la société de son temps, et ne tirant le trait de son caractère que des rapports particuliers de son existence. Alceste ne hait les hommes que parce qu'il est jaloux de sa maîtresse, et le jour où Célimène aura cessé d'être coquette il ne sera pas plus misanthrope que vous et moi. René, au contraire, est le misanthrope de tempérament :

Atlas leur répondit : C'est que je porte un monde !..

L'espèce de mélancolie qui se déclare au commencement de notre siècle ne porte en soi le caractère ni d'un mal individuel ni même d'une maladie naturelle. C'est une épidémie cosmopolite affectant les formes de ces contagions d'origine religieuse qu'on observe si souvent dans l'Europe du moyen âge. Le siècle s'ouvre à peine, et déjà son immense capital d'activité n'est plus à lui ; un homme dispose de sa volonté, de sa puissance. On dirait que l'ère qui

vient de naître ait voulu se décharger de tout en s'incarnant dans Bonaparte, pour retomber sitôt après sur elle-même, alanguie, énervée. Alors les inquiets, les désœuvrés, entrent en scène, perturbateurs, non pas, mais trouble-fêtes. Nommez-les René, Obermann; ils sont légion. En tête du défilé marche René. Il a l'égoïsme, l'orgueil, et l'incommensurable ontrecuidance du grand mélancolique moderne; il en a les infatuations, les humeurs sombres, les colères et les caprices, et résume admirablement, par leurs petits, méchants et vilains côtés, tant de mystificateurs illustres qui se sont moqués de leur époque. Sans cela, comment cette variété du type eût-elle jamais atteint le degré d'influence que nous la voyons encore exercer aujourd'hui? De quoi se compose en effet ce roman d'une trentaine de pages toutes d'accusations et d'amertumes contre soi-même? Je ne prétends pas rendre un auteur responsable des moindres paroles de son héros; cependant rien n'est dans René qui ne soit dans Chateaubriand à son début, et Chateaubriand vieilli possède en propre des trésors de rancune et d'animosité dont René lui-même ne se doutait pas. Les lettres écrites de Rome au sujet de Mme de Beaumont dépassent peut-être pour la férocité du sentiment le langage du frère d'Amélie à sa bien-aimée Céluta. Quand je compare Voltaire à ce chrétien, je me demande lequel des deux est le satan. Sans aucun doute Voltaire fut un grand hérétique, mais Chateaubriand est un inhumain. Impitoyable pour les choses, le défenseur de Calas et de Sirven eut toujours des entrailles pour ses semblables; même pour les femmes qui le trompaient, il fut doux

et clément, tandis que l'autre, envers celles qui l'adoraient, fut atroce.

Nous noterons, à propos de l'auteur de *Caïn* et de *Manfred*, plus loin certains travers de cette époque, où les plus célèbres s'évertuaient à passer pour les plus méchants. Chateaubriand eut comme les autres ce glorieux prestige du maudit, de l'être qui traîne après soi d'insondables mystères de fatalité, et le pire, c'est que dans son jeu tout ne fut pas grimace, et qu'il avait au fond de sa nature un véritable instinct de destructivité. Lord Byron y mettait au moins de la franchise. A la société qui l'accusait de tous les vices et de toutes les infamies, il criait : « Je suis le diable, » et montrait le pied de cheval; mais faire marcher ensemble le christianisme et René, persuader aux gens que ces pages d'un raffinement de perversité qui révolte devaient servir à l'édification des âmes, quelle ironie et quel tour de force ! Ce livre, dans la pensée de son auteur, n'a qu'un but, qu'un intérêt, prêcher le rétablissement des cloîtres, unique et suprême refuge contre certaines aberrations du cœur. Il fallait un prétexte, et c'est le génie de Chateaubriand bien plutôt que le génie du christianisme qui l'aura trouvé.

Deux courants sont là qui se combattent : réaction religieuse d'une part, et de l'autre la poésie du siècle, l'esprit de la révolution, venu sans qu'on le demande et forçant la porte au mysticisme. Rousseau ne réclamait dans le roman que les droits de la nature, et c'est à peindre une passion contre nature que s'ingénie le virtuose par excellence de la réaction religieuse du moment. Il est tellement séduisant, irrésistible, que sa propre sœur cède éperdue à

la fascination! Près de ce gentilhomme ténébreux, Saint-Preux, Valmont et Lovelace ne sont que suborneurs vulgaires. Être aimé jusqu'à l'inceste, voilà le vrai triomphe! Et tandis que sa victime prend le voile et descend vivante au sépulcre, il s'en va, lui, par-delà l'Atlantique, promener sa plaintive élégie et donner pour fond à son attitude la forêt vierge et les cataractes du nouveau monde. René se laisse aimer, il n'aime point; il est la flamme qui éclaire et qui dévore, il passe en ravageant, ainsi que le veut le Dieu qu'il croit servir en s'adorant soi-même, et qui l'a évidemment choisi et désigné pour répandre sur l'univers la parole d'égoïsme et de vanité.

Il y a tout à supposer que ce même vicomte de Chateaubriand, qui se personnifie dans René, ne fut jamais aimé de sa sœur que comme le meilleur des frères; mais il fallait s'imposer à la littérature du moment, et, pour la mieux pousser aux bonnes voies, la gouverner d'abord par ses travers. Le génie de la révolution a mis à la mode cette façon de reprendre à nouveau les préjugés, d'aborder dans le roman des sujets qui jadis eussent scandalisé, et c'est un amusant spectacle de voir ici René, l'apôtre de la réaction religieuse, donner la note au Caïn de Byron, lequel est également aimé de sa sœur et vit avec elle en parfait accord d'hyménée. Quels que soient les dehors, les surfaces, l'intention démoniaque se trahit au fond de tout; c'est une rage d'empoisonner les sources, de compliquer, de corrompre les sentiments, de ne plus goûter aucune joie dans sa pureté naturelle. L'amour devient une malédiction, la mort devient le

néant, et, contre l'infernale amertume de cette double ivresse de la malédiction et du néant, plus rien ne saurait prévaloir. Cette douce et candide Atala, jeune sauvage évangélisée, quel discours, en quittant la terre, adresse-t-elle à cet amant si cruellement *victimé* par elle? « Quelquefois, en attachant mes yeux sur toi, j'allais jusqu'à former des désirs aussi insensés que coupables. Tantôt j'aurais voulu être avec toi la seule créature vivante sur la terre, tantôt, sentant une divinité qui m'arrêtait dans mes horribles transports, j'aurais désiré que cette divinité se fût anéantie pourvu que, serrée dans tes bras, j'eusse roulé d'abîme en abîme avec les débris de Dieu et du monde! »

III.

Chaque génération a son signe moral comme elle a son air de visage et sa manière de se vêtir. A ces rêveries maladives, à ce vague et fiévreux idéal, d'autres aspirations ne devaient point tarder à succéder. Les hommes de la période suivante changèrent d'avis et de programme ; on tua le mélancolique, et l'ambitieux prit sa place. On ne se dit plus : Être aimé à outrance, être à vingt ans un grand poëte ou mourir! On se dit : A vingt-cinq ans je serai préfet, et ministre à trente! Au fond, rien de plus naturel. La génération qui raisonnait ainsi n'avait point vécu la terrible crise, ni subi le contre-coup immédiat. Notre âge touchait à sa seconde étape, et cette maladie de l'âme à laquelle ont succombé tant de victimes ne signale que le commencement

du siècle. A cette première date apparaissent les Werther, les Obermann, les Adolphe et cent autres variétés d'un même type aujourd'hui démodé et qu'on ne saurait s'expliquer à moins d'avoir présent devant l'esprit le bouleversement atmosphérique qui les fit éclore : émancipation de l'individu, affranchissement de la pensée. Se figure-t-on bien l'effet que dut produire sur de jeunes cerveaux nullement préparés cet avénement soudain de la démocratie ? Cette force d'action soumise volontairement depuis des siècles à des puissances supérieures, l'individu s'en trouve tout à coup investi. Quel progrès vient de s'accomplir là ! entre hier et aujourd'hui, quels abîmes ! Il semble qu'en un instant tout lui soit devenu possible. Lui qui faisait jadis partie d'un grand ensemble, n'est-il pas libre, émancipé, n'est-il pas à lui-même son propre monde ? Mais si les obstacles sont tombés, si les horizons se sont élargis, la force humaine, hélas ! n'a point crû en proportion ; l'homme est resté ce qu'il était, un être borné, misérable, incapable de se gouverner. De là les désaccords affreux, les désirs inassouvis, la mélancolie incurable. Alors se dressent les questions suprêmes : « Pourquoi suis-je né ? Que suis-je venu faire en ce monde ? Quel est le but, la fin de tout ceci ? » Là-dessus l'esprit le plus émancipé n'en sait malheureusement pas plus que le commun des hommes ; la seule chose qu'il possède en plus, c'est le sentiment et le désespoir de son impuissance. Ici nous sommes sur la pente du suicide, dernier terme de l'absolue émancipation de l'individu. Werther se tue, Obermann tourne et retourne le sujet en moraliste irrésolu, et René, le

plus naïvement du monde, écrit à Céluta qu'il y a de ces sensations qui semblent faites pour nous guérir « de cette manie que nous avons de vouloir exister ! »

Adolphe appartient à cette famille de cœurs usés, flétris et desséchés avant l'âge. C'est encore une histoire d'amour, mais d'un genre absolument original et d'où le roman psychologique, — toute une littérature nouvelle, — sortira. Pour Voltaire chantant « les ris, les jeux et les plaisirs », l'Amour est le dieu de Cythère, ce bambin ailé, dodu, frisé, poudré, qui se trémousse dans les bas-reliefs de Coustou et les camaïeux de Boucher :

> Qui que tu sois, voici ton maître;
> Il l'est, le fut ou le doit être.

Ce qui prouverait néanmoins que sous ses airs de badinage Voltaire avait au moins le sentiment des mille scélératesses dont se peut rendre coupable cet aimable Éros, lequel, n'obéissant partout qu'à sa propre force d'impulsion, se soucie assez peu des souffrances de l'individu. Prenons un exemple dans la plus grande œuvre poétique de notre temps. Faust et Marguerite s'aiment du plus bel amour, qu'en résulte-t-il ? Faust commence par séduire Marguerite, puis la plante là, et cette petite affaire de galanterie coûte à Marguerite la vie de sa mère, de son frère, de son enfant, puis sa propre vie à elle : on le voit, c'est pour rien ! Goethe, en accentuant le trait d'une façon tragique, ne ment point à la vérité du personnage, c'est toujours ni plus ni moins le gentil Cupidon, le doux bambin que les

Grecs enguirlandent sur son lit de roses. Pour Jean-Jacques, l'amour est aussi le dieu de la passion, formidable et doux, fatal et charmant, le dieu d'un sentiment synthétique. Avec *Adolphe*, nous entrons dans les sentiers étroits de l'analyse. Il s'agit maintenant de faire un peu de botanique. La fleur qu'a respirée Werther pour s'enivrer de son parfum et pour en mourir, nous allons curieusement, froidement, la disséquer et la soumettre au microscope. Psychologie, que me veux-tu ? L'enthousiasme, effrayé de se voir aux prises avec cette science d'un monde nouveau, s'écrie comme le Chaperon-Rouge : « Grand'mère, comme vous avez de grands bras ! » et la psychologie, comme le loup du conte bleu, lui répond : « C'est pour mieux t'étouffer ! »

L'amour a cessé d'être cette force surnaturelle et divine qu'adoraient les Prévost, les Jean-Jacques, les Diderot. Ce corps simple, nous le connaissons désormais, nous savons de quels éléments divers il se compose et comment il se désagrége : tant de grains de sacrifice, d'estime, d'admiration, de dévoûment, d'attrait physique, tant de grammes de vanité, d'ambition, d'illusion, d'imagination, tant de gouttes de haine, de satiété, de froid bon sens. Et la durée, dont nous ne parlions pas, et qui, grâce aux si nombreux ingrédients fusionnés dans la mixture, nous menace de n'avoir plus de fin ! Roméo rencontre Juliette, et soudain les deux amants s'élancent l'un vers l'autre, puis après quelques journées de bonheur et quelques nuits d'ivresse la même tombe les reçoit, et pour l'éternité les voilà qui dorment côte à côte. C'est ce que j'appelle l'hymne de l'amour simple dans sa plus radieuse expression. La

question de temps, de fidélité ultérieure, n'est point même en jeu. Les deux êtres sont condamnés d'avance, car d'un pareil bonheur on ne vit pas, on en meurt, et c'est là son plus beau triomphe. Le roman moderne passe outre aux illusions de la première heure, le poëte y devient une sorte de biographe de la passion ; il nous la montre dans sa naissance, dans sa gloire, dans son déclin et jusque dans sa mort ; que dis-je ? il la poursuit au-delà du sépulcre et nous raconte en quel sentiment elle se transforme.

Depuis *Werther*, la maladie du siècle a fait un pas ; dans *Adolphe*, elle atteint la femme. La Charlotte de *Werther* a contre elle sa froideur, son inertie, son insignifiance, mais c'est une nature saine et vouée au devoir ; Ellénore est une héroïne, un type neuf ; avec elle, la femme de Balzac et de George Sand entre dans le monde. Simples émotions du cœur, qu'êtes-vous devenues ! Passez, Desdemona, Ophélie et Juliette, et Clarisse ! passez, Manon et Julie, Claire, Marguerite et Virginie, conceptions adorables d'un art que la question sociale n'absorbe pas encore tout entier. Alors l'amour réglait les choses en bon ordre, deux êtres créés pour s'aimer se rencontraient juste à l'heure convenable ; Roméo et Juliette au bal chez le vieux Capulet, Manon et des Grieux dans une rue, nulle disproportion de physique ni d'âge, elle seulement plus jeune de deux ans. Il Lui suffit de la voir pour l'aimer ; Elle, dès le premier regard, cède au charme, et ce qu'ils ressentent l'un pour l'autre, c'est de l'amour, rien que de l'amour, — la passion pure et simple, la nature sans alliage, sinon sans phrase ! Ils vivent d'instinct, ignorent ce qu'ils font, ils s'aiment ; reprochez-leur

d'être sans moralité, mais non pas d'être sans vertus, car pour être moral il faut être conscient, et c'est la nature qui nous rend bons. A vouloir scruter, analyser, décomposer, la critique ici perdrait son temps ; mais quelle poésie ! et comme ces histoires divines, quand nous les promenons avec nous par les bois, savent profiter des harmonies d'une belle journée ! Il semble que le murmure des feuilles, le chant des oiseaux, l'air chargé de frémissements balsamiques, soient l'accompagnement indispensable de l'émotion qui nous déborde ; ajoutons aussi de la pitié, car rien ne dispose à l'indulgence, au pardon, comme un gai soleil de printemps, et, si coupables qu'ils soient devant la morale, les chers enfants s'en vont amnistiés : « je te pardonne au nom de la nature ! » C'est que ces amants dont je parle sont des êtres naïfs, mille fois heureux de s'aimer, de se le dire aux feux du jour comme à la clarté des étoiles, et n'ayant souci des heures qui s'écoulent et que les épilogueurs du moment appelleront du temps perdu, — car une race de jeunes gens nous est née dont la grande affaire est de s'embarquer à vingt ans sur les galères de l'ambition et de laisser l'amour aux vieillards.

Étrange période pourtant que celle où les héros de roman, dans leur impuissance finale, s'écrient : « Si je pouvais aimer ! » tandis que tel auteur d'un livre écrit pour célébrer la religion se dit : « Si je pouvais croire ! » Ellénore, au moment de sa rencontre avec Adolphe, n'est déjà plus jeune ; elle a goûté l'amour et ses délices, elle en a épuisé aussi toutes les amertumes, et, dans cette âme douloureusement labourée, nul sentiment nouveau ne

saurait naître que sur un ancien fond de grave et triste expérience. Entre le monde et l'amour, elle a choisi l'amour. Déçue une première fois, elle se reprend par l'enthousiasme de sa nature, et la seconde épreuve, en tourments, immolations et désespoirs, passera la première. Adolphe commence par étudier froidement le caractère d'Ellénore et se prépare à livrer bataille ; mais, comme il est en somme moins fort tacticien qu'il ne se croit, et qu'il a le cœur sensible autant qu'égoïste, il s'arrête tout à coup, fasciné, éperdu, au milieu de ses plans de campagne, et tombe vaincu aux pieds de sa conquête. Ellénore d'abord résiste, puis cède à l'attrait de cet homme plus jeune qu'elle de dix ans, qui ne la rendra point heureuse, mais qu'en revanche elle rendra le plus infortuné des êtres. Ainsi s'engage la partie ; elle rêve l'amour, lui la trouve belle, intéressante, et la désire. Curiosité, vanité, jeunesse, d'une part, — de l'autre, besoin de se rattacher à l'existence, soif de dévoûment, expansivité forcenée, ainsi s'engrènent les divers ressorts dans la mécanique de cette horlogerie. Elle sent qu'il y va de son dernier enjeu, et son ardeur, ses élancements, tiennent du fanatisme ; elle a des entêtements d'illusion, des enthousiasmes résolus pour couper court à ses accès de jalousie intermittente ; en dépit des leçons du passé, des mille doutes qui la rongent, elle veut croire, et sa foi, dont une volonté qui s'exalte fait en quelque sorte tous les frais, — sa confiance, au lieu de se montrer calme et sereine, trahit par je ne sais quoi d'impétueux, de convulsif, sa nécessité d'être. Notons au passage un trait tout nouveau, qui n'existe ni chez Juliette, ni chez Mar-

guerite, cette sollicitude protectrice de sœur aînée à jeune frère, cette espèce de maternité dans la passion. Mme de Warens, dans les *Confessions*, avait déjà ce mouvement d'affectueuse vigilance, mais beaucoup trop accompagné de circonstances dégradantes pour le caractère moral de la femme. Ici au contraire cet élément se dévulgarise, prend couleur d'humaine et douce charité, et donne, en s'épurant, à la physionomie du personnage sa valeur typique. On comprend qu'un tel accord ne peut durer ; tôt ou tard le moment viendra où ces deux natures si dissemblables reconnaîtront avec effroi leur incompatibilité. Par ménagement de soi-même et fierté vis-à-vis du monde, elles se cacheront leur découverte et prolongeront de parti-pris, sans y pouvoir plus croire, le mensonge d'une situation de jour en jour moins tolérable. Elle succombe au martyre, lui ne reconquiert sa liberté que pour regretter ses chaînes, et l'auteur résume en ce paragraphe la moralité de son livre. « Les circonstances sont bien peu de chose, le caractère est tout; c'est en vain qu'on brise avec les objets et les êtres extérieurs, on ne saurait briser avec soi-même. On change de situation, mais on transporte dans chacune les tourments dont on espérait se délivrer ; et, comme on ne se corrige pas en se déplaçant, l'on se trouve seulement avoir ajouté des remords aux regrets et des fautes aux souffrances. »

Adolphe aboutissant à cette conclusion, que le bonheur ne se trouve point en dehors du mariage, c'était assez pour indisposer Byron et lui faire prendre en grippe le volume. « *Adolphe,* écrit-il, contient quelques vérités du genre sombre, mais

c'est là un ouvrage trop dissolvant pour devenir jamais populaire. Je l'ai lu en Suisse à la recommandation de Mme de Staël. » Byron niait que le bonheur soit possible dans le mariage, et il avait pour cela de bonnes raisons. Cette thèse d'ailleurs le passionnait, et il ne manquait pas une occasion d'y revenir. Auquel croire cependant de ces deux oracles, dont l'un dit oui et l'autre non ? Et si le bonheur n'existe ni dans le mariage ni en dehors, où le rencontrer ? La question, dès le commencement du siècle, était posée ; Mme de Staël en a fait le sujet de presque tous ses écrits. Ses traités de morale, comme ses romans, y reviennent sans cesse, et, lorsqu'elle étudie les passions, c est moins dans leurs relations avec le devoir que dans leurs rapports avec notre bonheur qu'elles les envisage. Le bonheur dans l'amour ! *Delphine* et *Corinne* n'ont point d'autre idéal.

Que trouvons-nous chez les romanciers actuels qui n'ait été mis à l'ordre du temps par ces grands esprits de la première heure ? Ils ont tracé tous les programmes, agité toutes les solutions, ne nous laissant guère que des variantes, sinon des redites. Voyons-nous par exemple qu'on nous en ait beaucoup appris sur cette question du mariage dans la société moderne ? Impossible d'être heureux au-dedans, nulle chance de bonheur au dehors, — dans la résignation comme dans la lutte, égal mécompte ! Et sur les révoltes de la passion proclamant la souveraineté de ses droits, sur cette incapacité particulière au génie d'accepter le train quelconque d'un ménage, quelles vérités nous a-t-on révélées qui ne soient contenues, non point en

germe, mais en toute vigueur et maturité dans ces fameux romans que je viens de citer ? Nous avons dans Ellénore une femme passionnée et consciente, nous rencontrerons tout à l'heure la femme de génie, — celle qui, par l'esprit, le cœur, la volonté, le caractère, se mêle à toutes les grandes luttes de l'homme, aura aussi sa part de gloire. Être à la peine, c'est mériter d'être à la fête. La même femme dont nous venons de voir le martyre ira triompher au Capitole.

Corinne, comme Mignon, est une victime du mal d'amour, de ses ardeurs, de ses aspirations. Dans l'héroïne de Mme de Staël, l'Italie se personnifie pour la France, de même qu'elle se personnifie pour l'Allemagne dans la création de Goethe. Corinne est le dernier rejeton de cette antique race de Sibylles gémissantes et solitaires à travers l'histoire, et dont Michel-Ange a si magnifiquement entrevu, saisi, rendu les divers galbes. Née au monde pour souffrir, c'est, nous dit-elle, par l'entremise de la douleur que notre pauvre nature humaine connaît l'infini ; mais, avant de succomber au martyre qui l'attend, la noble femme reçoit les honneurs du triomphe. « Elle était vêtue comme la sibylle du Dominiquin : un châle des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux, du plus beau noir, entremêlés avec le châle ; sa robe était blanche, une draperie bleue se rattachait au-dessous de son sein. Ses bras étaient d'une éclatante beauté ; sa taille grande, mais un peu forte, à la manière des statues grecques, caractérisait énergiquement la jeunesse et le bonheur ; son regard avait quelque chose d'inspiré... Elle donnait à la fois l'idée d'une prêtresse d'Apollon qui s'avan-

çait vers le temple du soleil, et d'une femme parfaitement simple dans les rapports habituels de la vie. » Les riches tissus et les camées, l'or et la pourpre, quel appareil conviendrait mieux à cette muse des régions méridionales qui, même au plein de la passion, saura maintenir les droits de la couleur et du pittoresque vis-à-vis de son amant, imbu de tous les préjugés du Nord ? « Ce beau ciel, ces Romains si enthousiastes, et par-dessus tout Corinne, électrisaient l'imagination d'Oswald. Il avait vu souvent dans son pays des hommes d'État portés en triomphe par le peuple ; mais c'était pour la première fois qu'il était témoin des honneurs rendus à une femme illustre seulement par les dons du génie. Son char de victoire ne coûtait de larmes à personne, et nul regret comme nulle crainte n'empêchait d'admirer les plus beaux dons de la nature, l'imagination, le sentiment et la pensée. »

A la description du costume, on s'était rappelé d'abord le fameux portrait de Mme de Staël par Gérard ; ces lignes complètent le renseignement, et nous savons de quel nom la superbe héroïne se nomme dans la vie privée. Unir, confondre en un même sentiment d'ivresse les félicités de l'amour et du génie, tel fut le rêve de Corinne. A cet idéal, elle touche un instant, mais cet instant n'est qu'un éclair. Le myrte et le laurier n'ont jamais fait bon ménage ensemble, et de la sublime inspirée il ne reste bientôt qu'un pauvre cœur brisé protestant dans le vide contre une société que l'orage emporte.

IV

Qu'est-ce que cette société, ou, pour mieux dire, qu'est-ce que la société, et que signifie cet éternel combat de l'individu, dont nous voyons à tout propos se renouveler le spectacle ? A d'autres, plus forts que nous, de définir cette énorme, bizarre, absurde et pourtant salutaire complication de coutumes, de vues, de mesures d'origines diverses, — celles-ci vieilles comme le monde, celles-là d'hier, celles-ci naturelles et par conséquent compréhensibles, celles-là parfaitement déraisonnables et tout entachées nécessairement de cette imperfection inhérente aux œuvres de l'homme. La société a donc ses lois qui, justes ou fausses, ont le tort de ne distinguer personne et de ne tenir aucun compte de l'individu.

La règle, étant commune, est inflexible, et veut de chacun des sacrifices continuels. Je prends pour exemple la langue que je parle et que j'écris. Cette langue nous est propre à tous, et, lorsqu'il s'agit de nous exprimer, nous n'avons mieux à faire que de nous en servir. Là commencent les restrictions, les sacrifices, et souvent beaucoup plus pénibles qu'on ne l'imagine, — car enfin cette expression que j'emploie, je ne puis la créer à ma guise, force m'est de la prendre comme je la trouve, dût-elle affaiblir ma pensée ou l'exagérer ; la nuance dont j'ai besoin pour le sentiment qui m'anime, pour la couleur de mon récit ou le mouvement de ma phrase, tout au plus si la langue une fois sur mille me l'aura fournie.

Soyez donc original avec cela ! Notre discours n'est jamais qu'une sorte d'approximation, et quand nous touchons à la plume, c'est bien pire. Quel écrivain n'a connu ce supplice ? Vous avez beau forger des artifices, vous ingénier en tournures nouvelles, accoupler les mots diversement, vous sentez partout l'étau qui vous étreint, la légalité qui vous tue. La société, comme la langue que nous parlons et que nous écrivons, nous est commune à tous. De là sa tyrannie ; l'homme de génie naît son sujet, et n'a qu'à se soumettre sans les discuter à sa morale, à ses principes. Alors que tant d'aspirations le poussent à la recherche, à la conquête de certaines vérités pressenties, il se trouve enserré dans un cercle de vérités sociales consenties d'avance qui s'imposent à lui bon gré, mal gré.

Mme de Staël possédait par excellence ce don de fixer le relatif, — sans jamais perdre de vue certains types indiscutables, — et de savoir tenir compte à chaque race, à chaque peuple, de ses notions particulières sur l'art et la poésie. En ce sens, personne mieux que cette femme illustre n'a aidé à la culture intellectuelle en l'Europe. Elle fut la première à comprendre et surtout à faire comprendre que le goût n'est point un, qu'il y a des modes et des variétés en toutes choses, et que, pour un Anglais comme pour un Allemand, pour un Espagnol comme pour un Italien, ce n'est pas toujours nécessairement se tromper que de ne point penser, composer, écrire comme un Français. Le livre *de l'Allemagne* renferme à ce sujet des considérations de l'ordre le plus élevé, des vues très-littéraires et très-humaines, car cette *relativité,* avant d'être dans

les arts d'une nation, est dans ses mœurs. Voyons-nous par exemple tous les peuples se faire une égale idée du bien-être, et pour l'habitant du Nord forcé de se défendre contre la neige et le froid, les conditions d'existence sont-elles les mêmes que pour l'habitant du Midi ? L'un vit en plein air, librement et joyeusement, couche à la belle étoile ; l'autre, enfermé, calfeutré, met sa joie dans son poêle, qui ronfle bien, dans ses doubles fenêtres, où les rafales glacées du dehors viennent briser leurs ailes impuissantes. Et croyez que les choses n'en resteront point là. De cette idée de bien-être, toute locale, naîtra une idée également locale de vertu, de devoir, de littérature. Vous aurez la glorification sur tous les tons de la vie de famille, la canonisation du *home*. « De ces sensations, de ces vertus privées, les hommes et les femmes du Midi sont incapables ! » s'écrieront les nations du Nord, oubliant qu'il n'y a là qu'une question de climat, et que ces vertus, ces devoirs, ces sensations peuvent également fleurir, quoique sous d'autres conditions, aux pays du soleil. « Vous avez vu des églises gothiques en Angleterre et en Allemagne, dit Corinne à son rêveur Oswald ; il y avait quelque chose de mystique dans le catholicisme des peuples septentrionaux, le nôtre parle à l'imagination par les objets extérieurs. » Michel-Ange a dit, en voyant la coupole du Panthéon : Je la placerai dans les airs, et en effet Saint-Pierre est un temple posé sur une église. Écoutez maintenant Lamartine dans l'introduction de *Graziella :* « Le christianisme périrait que Saint-Pierre restèrait encore le temple universel, éternel, rationnel, de la religion quelconque qui succéderait à la

religion du Christ, pourvu que cette religion fût digne de l'humanité. »

De l'or partout, du marbre et des mosaïques, des poëmes d'architecture que le génie de l'homme élève à sa propre gloire. « Je vais m'y promener souvent pour rendre à mon âme la sérénité qu'elle perd quelquefois. La vue d'un tel monument est comme une musique continuelle et fixée qui vous attend pour vous faire du bien quand vous en approchez [1]. » C'est bien tout cela pour les cœurs profanes, mais Oswald n'a-t-il pas raison de crier au paganisme ? Et la cathédrale de Saint-Marc, moins architecturale encore que pittoresque, comme il sied sous le ciel de Venise, où la couleur prime la forme, c'est là que je voudrais voir le scrupuleux insulaire se reconnaître au milieu de ces forêts de colonnes, de statues, de candélabres et de chapiteaux. L'art n'est plus le moyen, c'est le but, et, de peur que vous n'en ignoriez, l'artiste lui-même a pris soin de le graver sur son enseigne. *Ubi diligenter inspexeris artemque ac laborem Francisci et Valerii Zucati, venetorum fratrum, tum tandem judicato!* Il ne s'agit point désormais d'édifier le prochain, de le préparer tout de suite au recueillement par quelque austère sentence des Écritures ; non, ce qui vous saisit au premier abord, c'est un appel de l'artiste : « Nous, Francesco et Valerio Zucati, avons fait ce que tu vas voir ; commence par bien examiner et ne juge qu'après. » Une pareille invocation au frontispice d'une église prouve au moins que cette église entend et prétend surtout être

[1] *Corinne*, p. 66.

œuvre d'art et que les affaires de la religion ne sont point absolument ses affaires.

Tel climat, telle poésie. Le mysticisme, le romantisme, sont du Nord ; la Grèce, l'Italie, terre classique de l'art classique ! Ce monde que me représentent le golfe de Naples, Caprée, Sorrente, l'île des Sirènes, le monde d'Homère et de Virgile, de Poussin et de Claude Lorrain, tout dans l'harmonie et la lumière, exclut le symbole ; il vous parle radieusement, à livre ouvert. « Ce qui fait de l'*Odyssée* une œuvre absolument antiromantique, a dit Henri Heine, c'est que les voyages et les pérégrinations d'Ulysse ne signifient en réalité que les voyages et les pérégrinations d'un homme qui s'appelle Ulysse, et ne figurent aucunement les migrations de l'âme à travers les labyrinthes du péché, ni quoi que ce soit d'approchant. » Nature altière, sauvage, mais toujours aimable et souriante, — dans ces lignes, ces contours, ces couleurs, quelle concordance ! Rien de gigantesque et qui vous trouble, l'harmonie pure dans le fini ! Shakspeare ne pouvait naître là, ce pays n'en avait pas besoin, et c'est la nature elle-même qui se charge de l'office que dans le Nord les poëtes ont à remplir. Il n'y a que les peuples condamnés à vivre sous un ciel inclément qui fassent entrer dans leur existence la poésie psychologique. De cette poésie de la profondeur et de l'abîme, les races du Midi peuvent se passer. De même qu'elles se passent de chaleur artificielle et se contentent de respirer l'air du bon Dieu, de même ce qu'elles trouvent à la surface en tendant simplement la main leur suffit. Ce qu'elles veulent dans l'artiste, c'est un réflecteur pur et simple, un miroir clair, limpide,

mais ni grossissant ni profond : Arioste ou Rossini. A d'autres la tâche de creuser, de fouiller le cœur humain et d'extraire de ses cavernes ces trésors d'Aladdin, que les Shakspeare, les Beethoven vont chercher au fond des mines et dont ici le dieu du soleil couvre la surface du sol. La superbe improvisatrice de Mme de Staël est l'incarnation de cette poésie du rayonnement et de la mélodie en opposition à la poésie de l'analyse et du contre-point. L'Italie et les Italiens modernes jamais ne furent mieux compris, et de *Corinne* est sorti tout Stendhal. Je m'étonne que l'observation n'ait pas été faite par les beaux esprits qui naguère s'imaginaient avoir découvert l'auteur de *la Chartreuse de Parme*.

Corinne à ce compte est plus qu'un roman, c'est un poëme, le poëme des préjugés. Oswald y représente l'Angleterre, le comte d'Erfeuil la France, et pour combattre les préjugés de ces deux maîtresses nations, si fortes et toujours si contentes d'elles-mêmes, ce n'est certes point trop de la grande inspirée. Corinne met à cette lutte tout son talent, toute son âme; ne s'agit-il pas du bonheur de son existence, ne lui faut-il pas convaincre Oswald qu'il peut vivre heureux auprès d'elle, auprès d'une femme dont les mœurs indépendantes sont en un tel désaccord avec les convenances britanniques? « Il n'y a que deux classes d'hommes distinctes sur la terre, celle qui sent l'enthousiasme et celle qui le méprise; toutes les autres différences sont le travail de la société. Cher Oswald, laissez-nous donc tout confondre : amour, religion, génie, et le soleil et les parfums, et la musique et la poésie. Il n'y a d'athéisme que dans la froideur, l'égoïsme, la bassesse. Jésus-

Christ a dit : Quand deux ou trois seront rassemblés en mon nom, je serai au milieu d'eux, — et qu'est-ce, ô mon Dieu, que d'être rassemblés en votre nom, si ce n'est jouir des dons de votre belle nature, et vous en faire hommage, et vous remercier de la vie, et vous en remercier surtout quand un cœur aussi créé par vous répond tout entier au nôtre ? » Ainsi parle l'improvisatrice du cap Misène au milieu d'un paysage volcanique en harmonie avec son âme de feu. Le golfe de Naples et sa mer d'azur, Sorrente et Nisida, quel spectacle ! Caprée, le lac d'Averne, quels souvenirs ! Penser que dans ce paradis terrestre les anciens plaçaient leurs enfers ! Partout l'abondance et la flamme ; à côté de la Solfatare qui bout et fume, de vastes champs rouges de coquelicots où vous avez de l'herbe jusqu'aux genoux, une végétation qui semble poussée en une nuit et des parfums inconnus aux pays du Nord, une symphonie de plantes dont les émanations vous enivrent. « La campagne de Naples est l'image des passions humaines ; sulfureuse et féconde, ses dangers et ses plaisirs semblent naître de ces volcans enflammés qui donnent à l'air tant de charmes et font gronder la foudre sous nos pas. » La mise en scène est digne des personnages.

Depuis Rousseau, nous voyons les grands types s'encadrer pittoresquement dans le milieu qui leur convient : Saint-Preux a son lac de Genève, René sa forêt vierge, Corinne a l'Italie, Rome d'abord. Une histoire d'amour avec la ville éternelle pour décor principal, et pour changements à vue Naples et Florence, tel est ce livre. Le lac Némée l'emporte cette fois sur le ruisseau de la rue du Bac. Rome, ses horizons, ses marbres, ses annales interviennent et for-

cément se mêlent à l'action. Les grandes pensées et les sentiments élevés sont partout à leur place, mais toutes ces belles choses empruntent à la circonstance un surcroît d'intérêt. Ne s'agit-il pas pour Corinne de prolonger le séjour de son amant, d'empêcher son retour dans cette Angleterre dont elle a tant de raisons de redouter l'hostile influence? Elle se fait son guide, le promène à travers les merveilles de la ville éternelle, et ses descriptions, outre la grandeur qui les caractérise, sont empreintes d'un sens romanesque tout intime. Corinne, reprenant sans cesse le fil de son discours et s'y rattachant en désespérée, vous rappelle la sultane des *Mille et une Nuits,* intéressée comme elle à ne point laisser tarir le propos sur ses lèvres.

On a reproché à Mme de Staël de voir le monde moins en poëte qu'en critique. Il y a du vrai dans cette observation. Les idées sont justes, les mouvements humains et généreux, mais les personnages manquent parfois de cette attraction, de ce prestige que la force créatrice du poëte communique seule. Ils se dispersent au lieu de se ramasser pour un de ces coups de main qui vous enlèvent sûrement lorsque, si je puis ainsi parler, les fractions d'un même individu se totalisent. Vous avez des plans admirables et peu de situations saisissantes, et il vous faut longtemps attendre avant de pouvoir contempler dans une sorte d'ensemble organique cette suite de considérations, de théories, de descriptions et d'analyses excellentes, et qui d'ailleurs ont toujours plus affaire à votre esprit qu'à votre cœur; mais combien, en revanche, cette saine littérature vous réconforte après tant de fiévreuses imaginations! Mme de

Staël est le seul écrivain de son sexe qui ait su comprendre la solidarité de la pensée et de l'action. Sa politique, sa vie, son art et sa conversation tendent au même but moral, et les germes de probité, de croyance, d'honneur, de patriotisme, déposés dans chacun de ses romans, suffiraient pour les faire vivre. Ethnologie, critique, psychologie, il y a de tout, même de la politique, et, chose dont on n'avait jamais vu d'exemple chez une femme, une politique qui s'impose à toute une génération et lui survit. Les principes défendus par elle au plein de la lutte et dans la mêlée des partis gouvernent sa vie jusqu'à sa dernière heure; un libéralisme profond, ému, une sensibilité vraie envers l'humanité, — à cet héritage de Voltaire et de Rousseau, elle n'a point failli. Ses romans, comme ses plus sérieux ouvrages, portent témoignage de cette politique qui, d'ailleurs, est la bonne.

Je n'entends pas reprendre à nouveau la discussion au sujet de *Corinne;* mais, sans toucher aux défauts, sans insister sur les qualités bien autrement nombreuses de ce livre, j'y veux louer tout à mon aise la peinture de la vie italienne. Comme finesse, originalité d'observation, Stendhal est dépassé d'avance. Citer un trait me suffira. « En arrivant ici, j'avais une lettre de recommandation pour une princesse; je la donnai à mon domestique de place pour la porter, il me dit : Monsieur, dans ce moment cette lettre ne vous servirait à rien, car la princesse ne voit personne, elle est *innamorata!* » Point de pruderie comme en Angleterre, de coquetterie comme en France : le naïf dans sa crudité. « Les femmes ne cachent pas leur sentiment et por-

tent une sorte d'innocence dans la galanterie même. Elles ne se doutent pas non plus du ridicule, surtout de celui que la société peut leur donner. Les unes sont d'une ignorance telle qu'elles ne savent pas écrire et l'avouent publiquement; en revanche, parmi celles qui sont instruites, vous en verrez qui sont professeurs dans les académies, et, si vous vous avisez de rire, on vous répondra : Qu'y a-t-il de mal à savoir le grec? » Stendhal, je le répète, n'a pas dit mieux; a-t-il seulement si bien dit? Même verve prime-sautière et géniale dans la manière d'aborder la question d'art. Aussi doit-on envisager de tels ouvrages avec l'œil du critique. « Je me sens poëte non pas seulement quand un heureux choix de rimes ou de syllabes harmonieuses, quand une heureuse réunion d'images éblouit les auditeurs, mais quand mon âme s'élève, quand elle dédaigne de plus haut l'égoïsme et la bassesse, enfin quand une belle action me serait plus facile; c'est alors que mes vers sont meilleurs. Je suis poëte lorsque j'admire, lorsque je méprise, lorsque je hais, non par des sentiments personnels, non pour ma propre cause, mais pour la dignité de l'espèce humaine et la gloire du monde. » Est-ce Corinne ou Sapho qui parle ainsi? Non, c'est Mme de Staël, c'est elle encore dont nous retrouvons l'esprit dans ces lignes d'un si fin et si pénétrant dilettantisme : « L'italien a un charme musical qui fait trouver du plaisir dans le son des mots presque indépendamment des idées. Ces mots d'ailleurs ont presque tous quelque chose de pittoresque, ils peignent ce qu'ils expriment. Vous sentez que c'est au milieu des arts et sous un beau ciel que s'est formé ce langage mélodieux et coloré. Il

est donc plus aisé en Italie que partout ailleurs de séduire avec des paroles sans profondeur dans les pensées et sans nouveauté dans les images. La poésie, comme tous les beaux-arts, captive autant les sensations que l'intelligence. »

Ce que j'admire dans ce livre, à côté de la noblesse des sentiments, c'est la superbe compréhension des choses d'art. Michelet peut avoir plus de flamme, de pittoresque, mais ses vues ne sont pas plus larges. Impossible de mieux caractériser la différence de l'art catholique et de l'art protestant, d'établir plus ingénieusement les bases de la discussion, car c'est du contraste même de ces deux natures, de Corinne et d'Oswald, que l'auteur fait jaillir ses arguments. Au milieu de ce peuple bon enfant, plastique et musical, très-peu préoccupé de sa dignité, et, si l'on veut, parfaitement immoral, le noble lord se sent dépaysé : son rigorisme anglican se heurte et butte à chaque pas ; de quelque côté qu'il aille et se retourne, c'est le paganisme qui se montre à lui. Tout à l'heure, sur les portes mêmes de Saint-Pierre, n'a-t-il pas vu des bas-reliefs tirés des *Métamorphoses* d'Ovide ? et le voici maintenant dans la chapelle Sixtine en présence du Dieu de Michel-Ange, un Jupiter, un Zeus ! Et ces sibylles, ces prophètes inspirés, farouches, menaçants, qu'est-ce que leurs attitudes tragiques ont de commun avec le sentiment d'humilité qu'on s'attendrait à rencontrer dans un temple chrétien ? Oswald ne se dit pas que c'est Michel-Ange qui a raison, et que c'est lui, l'insulaire borné, qui se trompe et ne comprend point, car ce Dieu de la Bible, l'Asiatique, fulminant et vindicatif Jehovah, ne fut jamais l'être invisible, im-

pondérable, imaginé par le protestantisme du Nord, et c'est l'œuvre et le génie du Prométhée de Florence de l'évoquer à nos yeux sous ces traits ; mais ce que son amant ignore ou méconnaît, Corinne, femme et poëte, l'a senti. Elle sait, — et d'elle il faut qu'il l'apprenne, — que toutes ces figures, belles comme des héros d'Homère, mais empreintes d'un idéal plus énergique de sauvagerie et de virilité, sont les propres idées de Michel-Ange faites hommes. Où les autres emploient l'arabesque et les fleurs, il se sert, lui, du corps humain, et chacune de ses pensées représente une de nos souffrances. Les anciens reproduisaient sans cesse leurs Olympiens fortunés ; il peint l'homme écrasé sous les fatalités sans nombre et ployant sous le faix de l'avenir comme sous le fardeau du passé.

Admirable et cent fois libéral, le génie de la renaissance, qui permet à chacun de se développer en pleine indépendance et laisse à l'artiste la faculté de puiser aux sources saintes des sujets et des formes qu'il emploie pour exprimer ses idées religieuses personnelles ! C'est à ce caractère humain et non païen que le catholicisme doit les splendeurs de son art, cet art qui remplit l'histoire de son éclat et contre lequel ne prévaudront jamais ni les sermons du protestantisme, ni ses murs blanchis à la chaux ! Et c'est Mme de Staël, une protestante, mieux encore, une enfant du dix-huitième siècle, qui se charge de soutenir cette thèse à la gloire du catholicisme. Ne nous arrêtons pas à la contradiction, elle n'est qu'apparente, et, pour se l'expliquer, il suffit de songer aux années d'épreuves et d'exil qui furent pour Corinne de précieuses années d'appren-

tissage. Le mal, on le sait, produit souvent le bien en ce monde, de même que du bien souvent sort le mal.

Cette vérité-là n'est point neuve, hélas! ni consolante, ce qui prouve incontestablement qu'elle est vraie. Rappelons-nous la lettre du ministre de Napoléon citée au commencement de cette étude : « Il m'a paru que l'air de ce pays-ci ne vous convenait point! » Rien ne forme l'esprit comme les voyages, et parfois il nous arrive de subir à notre insu l'influence de ceux que nous venons endoctriner; tel croit ne faire que donner qui reçoit beaucoup. « Il y a dans le caractère des Français, dit M. de Maistre, il y a dans leur langue surtout une certaine force de prosélytisme qui passe l'imagination. » Oui, certes ; mais cette force peut être prise au dépourvu et modifiée par les circonstances. Ainsi la propagandiste Corinne rencontre en Allemagne les Schlegel, met le pied dans le cercle des romantiques, découvre d'autres horizons, et bientôt la conquérante à son tour est conquise. Autant il en advint à Chateaubriand, à Benjamin Constant et aux divers maîtres de cette littérature « de l'émigration », ainsi qu'on l'a nommée, et qui fut la vraie littérature française à cette époque, — œuvre de sentiment, de rêverie et de réflexion qui gagnait l'Europe, tandis qu'à Paris régnaient le sabre, l'ode classique et les sciences exactes. On veut bien continuer Voltaire, mais en réagissant d'ici et de là, sans prendre garde que dans l'esprit dont on se sert pour réagir est encore l'esprit de la révolution, — et comment en serait-ce autrement, puisque l'arme avec laquelle on combat Voltaire, c'est Rousseau?

C'est dans Rousseau que tous les nouveaux courants prennent leur source, même alors qu'ils nous reviennent en France par l'Angleterre et l'Allemagne, car ce groupe illustre dont nous suivons le mouvement, ces romantiques d'avant le romantisme se développent, grandissent hors de France. Force était aux émigrés d'apprendre les diverses langues de l'exil. De ces études, un meilleur système d'informations devait résulter. Les points de vue changent, la perspective s'étend. On commence à réagir contre Voltaire, mais en s'inspirant de Rousseau et comme en attendant que Voltaire revienne sur l'eau plus tard avec les normaliens de 1848, — car il est écrit que nous n'en finirons jamais avec ces deux noms-là. Quand l'un s'efface pour un temps, l'autre aussitôt reparaît en plein éclat. Ils sont la force qui nie et la force qui affirme, ils sont la pensée et le style. Qui maintiendra le caractère tout français de cette littérature, qui empêchera l'accent national de s'altérer chez des écrivains forcés de parler leur langue à l'étranger? Rousseau, toujours Rousseau, car si Voltaire a le privilége de saisir davantage la généralité des esprits, son influence à lui semble s'exercer de préférence sur les talents.

V

La raison n'est point tout dans ce monde, les passions et les choses du cœur y revendiquent aussi leur place, une très-large place, et les plus doux biens de l'existence sont ceux qui se dérobent à la définition mathématique, qui se gaussent de l'analyse. Si

l'esprit du dix-huitième siècle est le poison, le romantisme fut l'antidote; mais ce qui ne s'était guère vu, c'est qu'un principe et son contraire s'amalgament d'une façon tout harmonique dans un même individu. Cela se vit pourtant chez les auteurs de *René,* d'*Adolphe,* et surtout chez l'auteur de *Corinne,* qui domine le groupe. Les autres procéderont par accès et bourrasques; révolutionnaire hier, aujourd'hui réactionnaire, Chateaubriand aime la rude et bizarre antithèse, tandis que chez Mme de Staël on verra les deux tendances se fusionner honnêtement. Chateaubriand est un politiqueur de génie, infatué de tous les biens dont il regorge ; Benjamin Constant, ondoyant et divers, est simplement un homme de lettres; relisez *Corinne, l'Allemagne, les Considérations,* vous saisirez également les deux tendances, mais vous oublierez ce sens révolutionnaire à la fois et réactionnaire du livre pour n'en admirer que l'esprit réformateur. Il semble que la tâche de cette noble vie fût de concilier. Elle eut de charmants efforts pour mettre les salons en communauté avec la littérature, l'art en rapport avec l'existence, et cela non point, comme Byron et son école, pour railler et flétrir, mais pour expliquer, consoler. Dirai-je son enthousiasme international, ses jugements parfois incomplets? Si elle idéalise tout ce qu'elle voit, c'est pour le plus grand avantage de son pays, qu'elle prend à cœur d'instruire et d'intéresser, cherchant dans la constitution anglaise et la littérature allemande des éléments de culture et de rénovation, et poursuivant en même temps que l'œuvre littéraire l'œuvre d'humanité.

Mme de Staël s'appuie à la littérature allemande,

a traduit, la commente, et à ce propos quel contraste entre les jugements qu'elle porte sur l'Allemagne et ceux de Schlegel sur la France! Quelle généreuse sympathie d'un côté et quel dénigrement de l'autre! Autant Mme de Staël manifeste de clairvoyance et d'enthousiasme, autant Schlegel montre d'inintelligence et de mauvaise humeur. Il n'a pour Corneille et Racine que de l'ironie, prend vis-à-vis de Molière un air de dédain qui fait pitié.

L'influence dont Mme de Staël s'était pénétrée gagna la France et bientôt étendit son règne. Les réalités de l'existence avaient trop rudement sévi pendant la sanglante crise qu'on venait de traverser pour qu'au premier prétexte un mouvement ne se déclarât point en faveur de l'idéal, du rêve et du surnaturel. La révolution française était le résultat vers lequel avaient tendu toutes les aspirations du dix-huitième siècle. Or la révolution paraissait avoir succombé sous sa propre dialectique; où se tourner, quels horizons interroger? Le rationalisme ayant décidément fait banqueroute, une autre religion lui succéda. L'âme humaine tressaillait d'un infini besoin d'extase, de recueillements et d'harmonies. A ce réveil universel, l'imagination mêlait ses battements d'ailes, on voulait croire, s'exalter, s'enivrer, planer dans la lumière, se baigner, se rouler dans l'azur. Transports chevaleresques, élancements mystiques, foi naïve des premiers âges, croyance aux contes bleus, ce romantisme *incipient* embrasse tout, on dirait une insolation par le clair de lune. L'art antique est aristocratique; voyez le dix-septième siècle. N'y aurait-il donc pas pour tout le monde un art national, légendaire, populaire, remontant droit au sermon sur la monta-

gne, et s'en inspirant au lendemain du gigantesque avortement du travail révolutionnaire et du philosophisme?

Le salon du dix-huitième siècle est usé, fané, passé de mode ; on se réfugie dans la *nursery* avec les bonnes femmes qui vous racontent les chansons du vieux temps :

> Qu'il est doux de conter des histoires,
> Des histoires du temps passé,
> Quand les branches d'arbres sont noires [1] !

Si les contes de Voltaire et de Crébillon fils sont enfants des boudoirs, les ballades du romantisme nous viennent de la *nursery*. L'idéal recherché n'était plus celui de la renaissance, c'était je ne sais quel fantôme de laideur et de sensualisme rappelant cette horrible nonne, — attrayante pourtant, — sirène et sépulcre blanchi du légendaire. Un chevalier affolé d'amour et de désirs la poursuit, et contre ses embrassements elle cherche un asile dans le sanctuaire. Il y pénètre sur ses pas, viole la sainteté du lieu. La religieuse, voyant qu'elle ne peut se soustraire à l'entreprise, ouvre ses voiles et montre à nu sa gorge, que dévore un affreux cancer. — De cet idéal qui les fascinait à outrance, eux non plus, les romantiques, ne voyaient pas la plaie sanglante et purulente ; leur muse était, comme cette femme du livre de Michelet, « la divine blessée », et par la frénésie du moment, loin de les dégoûter, l'horreur les attirait ; mais ces sortes de délire, libertinage de l'esprit et des sens,

[1] Alfred de Vigny, *le Cor*, poëme.

n'ont qu'une heure dans la vie d'un siècle, on s'en amende, on s'en guérit, et nous en connaissons plus d'un parmi nous qui, sans renier l'idéal d'alors, a cessé pourtant de l'adorer dans ses infirmités.

Mais ce retour vers le passé n'a-t-il point son côté critique ? Restaure-t-on la foi dans les âmes ? est-ce en niant le progrès qu'on relève le moral d'un peuple, et cette simplicité dont on nous parle n'est-elle pas synonyme d'ignorance ? Tout le monde connaît l'histoire de cette servante qui goûtait en cachette au flacon où sa maîtresse buvait l'élixir de jeunesse ; il arriva qu'un jour elle en but un coup de trop, et qu'au lieu de redevenir jeune elle redevint bébé. Cette drôlerie s'applique au romantisme. Il eut vers 1825 sa période enfantine. Contes de revenants, fabliaux et féeries, de quelles ritournelles ne s'amusa-t-on point ! *Les Odes et Ballades,* certains poëmes d'Alfred de Vigny, — *Éloa* par exemple, — furent les livres d'images du bambin macabre et mystique. Lamartine, toujours planant, de tout ce bric-à-brac ne connaît rien. Il s'en va, plongé dans la nue, chantant ses hymnes magnifiques, *cantica nova.* Chrétien et royaliste, c'est assez pour sa foi religieuse et monarchique de protester contre l'Encyclopédie. Du reste, tous les poëtes de ce mouvement en sont là. Eux-mêmes se méprennent sur la nature du sentiment qui les inspire, et cette méprise fut cause de cet éternel reproche de versatilité dont on les poursuit encore aujourd'hui. Royalistes, ils l'étaient en effet et très-sincèrement, mais ils l'étaient dans le passé. Ils croyaient au roi Jean, au roi don Rodrigue, à l'empereur Barberousse, de même qu'ils croyaient aux cathédrales, aux vieux

monastères, à l'inquisition et à ses auto-da-fé. Un pareil royalisme, quand on y songe, était mieux fait pour s'entendre avec Philippe II qu'avec Charles X, et ne pouvait manquer la première occasion de se mettre en antagonisme avec le pouvoir monarchique, qu'il travaillerait à démolir tout en s'imaginant lui venir en aide, car ces romantiques-là, qu'ils s'appellent Chateaubriand, Lamartine ou Victor Hugo, portent en eux l'esprit d'opposition et de révolte. La monarchie dit règle, autorité, cérémonial, étiquette ; l'école dit plus de règles. — Comment s'entendre ? Toujours ce damné dix-huitième siècle, qui reparaît jusque dans Lamartine écrivant *les Girondins* et *la Chute d'un ange,* jusque dans Victor Hugo, « l'enfant prodige » des odes à Louis XVIII, au duc de Bordeaux, à Charles X, catholique à ses débuts, puis démocrate, démagogue selon les courants. Alfred de Musset, ce charmant esprit, poëte de sentiment, a les mêmes ancêtres, bien qu'il s'en défende. Nier, jeter un cri de colère à Voltaire et à Rousseau ne suffit pas. « Vous êtes des demi-dieux, et je ne suis qu'un enfant qui souffre (l'enfant du siècle !) ; mais en écrivant tout ceci je ne puis m'empêcher de vous maudire ! » Et d'abord, ô poëte ! est-ce bien des souffrances du siècle que vous souffrez, et le mal qui vous consume ne vient-il pas plutôt d'une destinée particulière à vous, que vous vous êtes faite ? « Connais-toi toi-même, » disait l'Apollon de Delphes ; connaissons surtout nos origines, cela vaudrait mieux que de récriminer contre elles, fût-ce en vers magnifiques et dans la plus belle prose du monde.

« La révolution française ne vient point de tel ou

tel homme, de tel ou tel livre. Elle vient des choses. » Chateaubriand ne s'est point trompé, les choses sont plus fortes que les hommes et que les livres. Nous avons vu les meilleures, les plus fières intelligences, après avoir un moment maîtrisé le courant, s'y laisser reprendre; nous avons vu le principe engendrer la réaction, puis, invariablement, fatalement, la surmonter. On raconte que le Niagara, bien avant d'arriver aux cataractes, possède, sous les dehors du calme, une inéluctable puissance d'entraînement; dans l'immense nappe si limpide, tout ce qui tombe est emporté sans retour. L'esprit des temps ressemble au grand rapide; il marche, poussé par une force acquise. Le dix-septième siècle, uni, paisible et solennel à la surface, emprunte au seizième sa force latente d'impulsion, qui se communique au dix-huitième, infailliblement précipité vers le gouffre. D'autres niveaux se forment, le courant s'apaise : s'y laissera-t-on aller? Qu'à Dieu ne plaise! car il s'agit pour nous maintenant de remonter le gouffre et de nous retrouver tout en haut sur la plaine liquide, bien au-delà des cataractes. Et c'est ainsi que, grâce à nos illusions personnelles, à nos paroxysmes de haine et de colère, à nos malentendus plus encore qu'à la mauvaise foi, le chaos se prolonge en dépit de toutes les protestations de l'histoire, de la philosophie et des lettres.

LORD BYRON

ET

LE BYRONISME

C'est un des travers de notre époque de rechercher partout l'accessoire, de s'y plonger, de s'y noyer. Notre curiosité a tué notre enthousiasme; qu'il s'agisse d'un grand poëte ou d'un grand homme, nous perdons de vue son œuvre ou ses actes pour ne plus nous occuper que de sa vie privée. A force de scruter les secrets recoins, de nous laisser distraire aux détails, aux anecdotes, nous nous éloignons de ce qui devrait être le principal objectif de notre étude, et lorsque, grâce à tant de volumineux documents, à tant d'informations vraies ou fausses, nous croyons nous être mieux rapprochés de ces hommes qui, de loin et vus par le côté de leurs ouvrages, nous apparaissaient comme des demi-dieux et des héros, nous en arrivons à les traiter sur un certain pied d'égalité et à ne les plus vouloir juger que d'après nous-mêmes.

Il resterait à savoir si tous ces papiers confidentiels que depuis quarante ans le vent a dispersés hors de leurs portefeuilles n'ont pas nui plutôt que servi à la vérité. On a dit que supprimer la publication des correspondances équivaudrait à frustrer

la littérature d'une de ses provinces les plus riches. Qu'il y ait en effet des lettres qui nous fassent pénétrer au fond du cœur d'un homme, je l'admets volontiers, mais ces lettres sont rares, on les cite ; par contre, que d'inventions de pure fantaisie, qui ne réussissent qu'à ridiculiser leur héros ! J'aimerais à m'entendre raconter quel surcroît d'autorité a valu au nom de Goethe la publication des fameuses lettres de Bettina d'Arnim, et si la dignité de l'auguste vieillard gagne beaucoup à ce que l'univers reçoive la confidence des pas de châle et des entrechats exécutés autour de lui par cette folle bayadère. Je ne saurais, quant à moi, estimer comme une immense conquête de l'art moderne cet esprit d'absolue indiscrétion qui nous introduit au plus intime de la vie d'un homme ou d'une femme, nous ouvre les livres de compte et le cabinet de toilette, nous met au courant d'une foule de petits scandales et de petites misères, et qui, sans profit aucun pour l'histoire, atteint dans sa considération tel personnage qu'il convient à la société d'admirer.

« Calomniez » : si jamais il fut au monde un homme auquel le mot de Beaumarchais soit applicable, c'est l'auteur de *Childe-Harold* et de *Don Juan*. Ce héros-là n'appartient ni à la mythologie ni à l'histoire ancienne, ce qui n'a point empêché la fable de l'étreindre, et cette fable, au lieu de nous trouver indifférents, nous émeut, nous passionne jusqu'à nous égarer et sur le caractère du poëte et sur la nature des sentiments que son œuvre nous commande. Tant d'impressions venues de tous côtés, de mémoires, de lettres, de notices et de confidences, ont fini par altérer profondément,

sinon par défigurer le type, en ce sens que chacun de nous, selon qu'il est porté pour ou contre, n'a guère qu'à étendre la main pour saisir des arguments ou des objections à sa convenance. Nous lisons et relisons ces mémoires, ces commentaires, sans nous demander seulement quelle valeur critique ils peuvent avoir à nos yeux, et parce que d'une certaine classe d'hommes, dont est Byron, tout vous captive, vous entraîne. Qu'est-ce pourtant que l'autorité d'une lady Blessington, d'un capitaine Medwin? Que nous font leurs cahiers de notes et leurs jugements? Ces gens l'ont approché; l'en ont-ils connu davantage? Quelles clartés leur talent et leur style nous donnent-ils sur leur esprit d'observation? Qu'ont-ils vu autre chose que ce que Byron a voulu leur laisser voir, tous ces Polonius attirés au soleil de sa renommée, et dont il s'est amusé peut-être à ses propres dépens?

Certains miroirs sont disposés de manière à ne jamais réfléchir d'une physionomie que la grimace. C'est à l'œuvre même de lord Byron qu'il faut revenir aujourd'hui pour dégager la vérité du personnage. N'est-il pas, lui, presque toujours l'acteur qu'il met en scène? Nul ne poussa plus loin la folie du prestige; à une époque dont il n'est pas un héros, pas un coryphée, qui n'ait mérité l'épithète qu'un saint pontife, homme d'esprit, appliquait à Napoléon, il fut le comédien par excellence, le chef d'emploi, et n'eut en quelque sorte qu'un programme : vivre au vu et su du monde entier une aventureuse et romanesque existence. Quoi d'étonnant alors que le public se soit mêlé de ses affaires et que la confusion ait fini par résulter de ce

mélange de vérités et de faussetés répandues sur son compte ? Le meilleur contrôle en pareil cas est de recourir à son œuvre. Il s'y peint tantôt complaisamment, tantôt à son insu, toujours de main de maître. Je l'avouerai, les commentaires et les journaux anecdotiques m'avaient gâté Byron. Cette figure démodée d'ange déchu sans cesse évoquée et promenant sur le paysage sa silhouette insupportable semblait en avoir compromis la beauté. La terre se meut, la société se modifie et les points de vue font de même ; sur tels grands hommes, sur tels chefs-d'œuvre, à vingt ou trente ans de distance l'étude est à recommencer, — chose consolante au moins pour les destinées de l'esthétique, laquelle, tournant avec le globe, n'est pas près de finir. Il se peut que nos impressions au sujet de Byron soient toutes particulières ; si d'autres cependant les ressentaient, nous leur conseillerions d'aller droit à *Childe-Harold* et de s'y plonger en tenant pour lettre morte mémoires, commentaires et le reste : peut-être bien qu'en même temps que le poëte, l'homme leur serait livré par surcroît.

Lord Byron n'a pas écrit une ligne qui n'eût quelque rapport direct ou indirect avec lui-même. Que Caïn dialogue avec Lucifer, que Conrad, appuyé sur son épée, domine le rocher sinistre où se dresse la tour de Médora, c'est toujours lui, le chevalier noir, dont nous connaissons les airs et l'attitude, et qui se faisait peindre à dix-neuf ans, tête nue et poitrine au vent, sur un fond de ciel traversé de fulgurations volcaniques. L'époque des grincements de dents et des infernales voluptés est loin de nous ; pour bien goûter de telles personnalités, le simple

sentiment poétique ne suffit pas, il faut se reporter ua milieu de leur période, se créer avec elles une sorte de consanguinité morale et ne les point aborder en dehors de certains moments. Lord Byron ne doit son génie qu'à des conditions extraordinaires, force lui est de ne pouvoir nous intéresser qu'en se chantant lui-même sous toutes les formes et sur tous les tons, et cette existence, qui prête à son inspiration de si fiers éléments, est une existence à part. Il en veut au monde entier de son pied-bot, de sa pairie mal engagée, de ses désordres, de son divorce ; mais que la poésie prenne le dessus, et le féroce individualisme s'humanise, et le charme nous gagne.

I

S'il s'agissait de démontrer qu'il n'y a ici-bas ni hasard, ni forces aveugles, et que notre destinée est en germe dans le sein de notre être, la biographie de lord Byron serait le plus bel argument. Il naît le 22 janvier 1788 à Londres, d'un père insoucieux, étourdi, d'une mère emportée. Peu de temps après, ses parents se séparent ; il reste au soins de sa mère. Quand son père mourut, Georgie avait trois ans. Nature à la fois timide, ombrageuse et arrogante, nature d'enfant gâté que sa mère tantôt accable de caresses et tantôt maltraite, s'oubliant dans ses colères jusqu'à lui rire au nez de son pied difforme ; l'orgueil, une vanité folle, étaient ses côtés vulnérables. Atteint, il ne songeait qu'à se venger, et cette misérable infirmité physique fut la première cause qui le fit douter de la Providence. Une éducation forte et virile, un travail âpre

et soutenu, la lutte pour l'existence, l'eussent peut-être remis en équilibre en l'arrachant à l'incessante contemplation de ces souffrances moitié vraies, moitié imaginaires. Le 19 mai 1798, son oncle quitte ce monde, et voilà George Gordon pair d'Angleterre et seigneur de Newstead-Abbey. « Ne trouvez-vous en moi rien de changé? » dit-il à sa mère en accourant lui annoncer la nouvelle. L'enfant de dix ans venait en effet de se transfigurer. Il était lord! Race étrange, insociable que ces Byron! Depuis Henry VIII, qui leur fit large part dans la distribution des terres du clergé, depuis Charles Ier, qui leur conféra la pairie, ou plutôt depuis Guillaume le Conquérant, qui les amena de Normandie avec lui, ils peuplent la chronique des illustrations les plus farouches : aventuriers, dissipateurs, gens de sac et de corde. On a remarqué au sujet de certaines familles qu'avant de disparaître elles se résumaient dans un de leurs rejetons, dernier terme de leur activité à travers les âges, exemplaire suprême et fameux où se thésaurisent les vices et les vertus de toute une dynastie, et qui, au moral comme au physique, ressaisit, récapitule et fixe le type pour la postérité. Lord Byron fut ce produit caractéristique d'une suite de générations ; en lui se dynamise l'esprit de révolte d'une race toujours hors la loi depuis des siècles, et dont il donna au monde comme une dernière édition revue et corrigée selon le code d'une époque de haute civilisation et de bonne compagnie.

Le prédécesseur immédiat du jeune seigneur, pour ne point mentir à son origine, avait tué en duel son voisin de campagne, un ami. Il vivait seul

à Newstead-Abbey, vieillard grognon, atrabilaire; l'écroulement du château semblait lui sourire, ces ruines allaient à ses étranges goûts, à son humeur. Les gens du pays le redoutaient, le haïssaient; lui naturellement n'aimait personne. Sa plus joviale occupation était de molester son fils. Il ravageait ses terres à plaisir, faisait abattre mille hectares de bois pour diminuer d'autant la valeur de son héritage; mais son fils lui joua le tour de mourir le premier, et sa méchante haine eut cause perdue. Il n'appelait jamais son neveu autrement que le « cloche-pied »! Ce boiteux était devenu le maître du domaine et pair d'Angleterre en dépit du délabrement de ses finances.

La pairie! là fut en effet le suprême orgueil de son existence. Au fond, il n'estimait que le rang, que le titre. Byron n'aima jamais le peuple ni au sens purement moral, ni au point de vue politique. Ses vers ne s'adressent qu'aux classes élevées, et son génie, bien qu'il soit une barrière de plus qui le sépare du commun des hommes, compte moins à ses yeux que sa qualité de lord. Ses passions, ses penchants l'entraînaient vers les rois de la mode. Il rêvait d'être, comme le prince régent, « le plus accompli des *gentlemen* d'Europe », et préférait la gloire de sir Robert Lovelace à toutes les couronnes d'un Tasse ou d'un Camoens. Dans ses classes, il travaillait peu, lisait beaucoup, s'appliquant surtout aux notions générales et parlant de chose et d'autre avec flamme, entrain, abondance. Ses professeurs, sans tenir compte de ses essais poétiques, lui prédisaient pour l'avenir de grands succès oratoires. En attendant, le futur Démosthène se distinguait par les plus insolites traits de mœurs. Au collége de

Harrow, de même qu'à l'université de Cambridge, c'est par mille extravagances que son génie se manifeste; l'excentrique est ce qui l'attire. Son talent, son esprit, répugnent à l'ordre. A Newstead-Abbey, plus tard, il élève des ours, tient commerce avec des loups, et trouve moyen de sabler, la nuit, entre amis, le vieux bourgogne dans un crâne humain monté en coupe. Tout aussi détraqué du cerveau que le prince Hamlet, et ce n'est certes point trop dire, il s'entendra non moins que lui en femmes, en chevaux, en rapières.

Raconter les aventures galantes du jeune lord serait attenter à la poésie même de son *Don Juan*. Un épisode a cependant un intérêt particulier, sa rencontre dans les *hihglands* avec Mary Duff, fillette pour laquelle il s'éprit de belle passion à l'âge de neuf ans. « J'ai beaucoup pensé dernièrement à Mary Duff, écrit-il dix-sept ans plus tard. Quelle chose étrange que j'aie pu m'attacher si tendrement à cette jeune fille dans un âge où je ne pouvais ni connaître l'amour ni même comprendre le sens de ce mot! Ma mère avait coutume de me railler au sujet de cette affection, et plusieurs années après, j'avais alors seize ans, elle me dit un jour et tout à l'improviste : « Byron, j'ai eu une « lettre d'Édimbourg; Mary Duff est mariée! » Quelle fut ma réponse? J'ignore ce que j'éprouvai en ce moment; mais je tombai presque en convulsion. Étrange chose que l'histoire de cette liaison! Nous n'étions, à cette première époque de la vie, elle et moi, que de vrais petits enfants; je me suis depuis ce temps enamouré plus de cinquante fois, et cependant je me souviens de chaque mot que

nous avons échangé ensemble; je la vois encore, je me rappelle ses traits, mon agitation, mes insomnies, et comment je harcelais la femme de chambre de ma mère pour qu'elle lui écrivît en mon nom, ce dont finalement elle s'acquitta pour avoir du repos, et nos promenades, et ce bonheur d'être assis à côté d'elle dans la chambre des enfants de la maison d'Aberdeen, tandis qu'Hélène, la plus jeune sœur, jouait à la poupée, et nous regardait jouer aux amoureux. Assurément aucune mauvaise pensée ne me vint alors ni plusieurs années après, et cependant ma passion pour cette enfant fut telle que je me prends à douter si j'ai vraiment aimé depuis. » L'auteur de la *Jeunesse de lord Byron* cite à ce propos divers exemples fameux : Dante, Alfieri, Canova, Goethe et Chateaubriand, lesquels « ont vu, eux aussi, errer dans les rêves de l'enfance ces aérienes figures qui devaient un jour s'appeler Mignon, Marguerite, Velléda, Cymodocée[1] ».

Le vrai est que ces effervescences prématurées sont ce qu'il y a de plus ordinaire au monde, et qu'il n'est pas besoin d'interroger à ce propos l'existence des mortels prédestinés. Chacun de nous, sans beaucoup chercher, trouverait à raconter quelque anecdote de ce genre. De petit garçon à fillette, ces sortes de romans s'ébauchent sur les bancs de l'école, derrière les buissons d'aubépine où l'on se donne au printemps rendez-vous pour aller piller à deux les nids d'oiseaux. La vanité humaine veut que ces enfantillages innocents, ces idylles inconscientes, qu'il

[1] *La Jeunesse de lord Byron,* par l'auteur de *Robert Emmet,* Paris, 1872.

faudrait laisser chanter au ruisseau, à la marguerite des prés, leurs témoins naïfs et véridiques, tout grand esprit, dès qu'il sort de la foule, se complaise à nous en occuper comme d'un fait nouvellement acquis à la psychologie, et dont personne avant lui ne s'était avisé. Un cœur qui commence à battre dès l'enfance, quel rare phénomène! Après cette confidence de Byron, on ne pouvait que s'attendre à voir Lamartine composer à son tour une variation sur le motif. Le chantre merveilleux qui nous a donné les *Méditations*, les *Harmonies* et *Jocelyn*, possédait cette faculté caractéristique d'avoir tout éprouvé, tout expérimenté, tout *vécu*. Quel que fût celui dont il étudiait la vie, philosophe, poëte, orateur, ministre ou guerrier, cet homme n'avait pas eu une émotion, une aventure que lui, Lamartine, n'eût ressentie ou traversée. Tout lui était arrivé, et, quand il l'écrivait, le disait, c'était de la meilleure foi, en homme que les mirages de la fiction éblouissent, et qui croit aussitôt à la vérité de ce qu'il imagine. Parcourez ses pages sur lord Byron, et naturellement vous y retrouverez le pendant à l'historiette du jeune George Gordon et de Mary Duff. « Je me souviens moi-même d'un violent amour conçu à dix ans pour une bergère de mes montagnes avant de savoir seulement le mot d'amour. Je l'aidais avec la sollicitude d'un amant à garder ses chevreaux sur les rochers de notre village. Je remplaçais avec orgueil son chien que le loup avait emporté. J'allumais pour la réchauffer le feu de bruyère sous la grotte. Je n'entendais pas le son de sa voix sans frisson, et, quand nous montions ensemble le roc escarpé qui mène aux pâturages, je

marchais derrière elle, et je posais avec intention mon pied sur la trace du sien pour que nos deux ombres du moins n'en fussent qu'une sur le chemin. Elle habite encore la même chaumière, et je ne puis me défendre d'un certain attendrissement quand je la rencontre aujourd'hui, rapportant sur ses épaules les fagots de buis coupés sur les montagnes pour le foyer de ses enfants [1]. »

Prononcer le nom de Dante en un tel chapitre est un contre-sens. Que peut avoir de commun avec une berquinade sur laquelle « cinquante amours ont passé » un sentiment qui remplit à lui seul toute l'existence du grand Florentin, cet amour de la terre et du ciel, à la fois passion et symbolisme, songe et réalité, éther et flamme, qui reste encore aujourd'hui l'unique fil d'Ariane pour nous diriger à travers les profonds labyrinthes de la *Divine Comédie*? Lorsqu'au printemps de 1274 l'adorable fille de messer Folco Portinari lui apparut, Dante en effet avait neuf ans. Elle passa, et il l'aima d'une force inexprimable, dans la vie comme dans la mort, car il convient aussi de ne pas toujours la voir à l'état de symbole, cette charmante Béatrice. Avant d'être devenue « la conception des choses divines », c'était une simple, accorte et jolie demoiselle. Boccace nous la montre sous des traits qui n'ont rien que d'humain, agréable et suave, et, puisqu'on aime les rapprochements, opposons au maniérisme anecdotique du dandy britannique ce passage de la *Vita nuova*, tendre, passionné, sincère comme le premier amour et la première douleur, où le poëte raconte

[1] Lamartine, *Vie de lord Byron*.

la vision que, malade, au lit depuis neuf jours, il eut pendant sa fièvre. « M'étant pris à penser à la dame de mon amour, je me dis avec un profond soupir : Hélas! il faut que la belle Béatrice, elle aussi, meure! » Aussitôt ses yeux se mouillent de larmes, car il lui semble ouïr de la bouche d'un ami la funeste nouvelle. « Je vis le corps où cette âme noble et sainte avait habité, des jeunes filles enveloppaient son visage de voiles blancs, ce visage si doux et si modeste que j'entendais les anges murmurer : C'est la source de la félicité suprême! » Et lui, en présence de cette mort, il s'écrie : « O Béatrice, sois bénie! » Cependant les femmes qui le gardent le réveillent de sa vision. Non certes, elle ne fut pas toujours une insensible et froide allégorie, cette chère maîtresse de son cœur et de son esprit, rayonnante d'un double éclat, belle pour ce monde et pour l'autre, la fille des hommes et la sœur des anges, *omnis beatitudo nostra!* Ces amours du premier âge prolongées dans l'adolescence occupaient la société de Florence. On en parlait beaucoup, et Dante, pour dépister l'attention et donner le change, feignit de s'éprendre d'une autre jeune fille. A dater de ce jour, Béatrice ne le salue plus; jusque sur les hauteurs du Purgatoire, nous retrouvons la trace de cet honnête mais dangereux mouvement d'inconstance. Le 9 juin 1290, elle meurt à vingt-quatre ans, elle meurt pour se transfigurer dans la lumière de Dieu et revivre éternellement, objet d'adoration incomparable, idéal d'amour terrestre et divin.

Dante a pu avoir d'autres sentiments, il n'oublia jamais Béatrice. Qu'est le souvenir de Mary Duff pour Byron? Un nom de plus dans son catalogue;

la liste de don Juan en porte mille et trois, le noble lord en avoue cinquante et quelques, et continue à se guinder en victime de l'amour. Tous les hommes de génie ont adoré les femmes, tous furent trompés; quelle somme de vraie douleur contiennent ces martyrologes écrits en stances admirables? Écoutons ce grand poëte dont le cœur déborde, et nous en arriverons à croire cette chose absurde et monstrueuse, qu'une nature de cet ordre n'ayant aimé *vraiment* que deux fois dans la vie, c'est sur une enfant de huit ans et sur le chien Boatswain que le plus fort de sa passion et de son attachement s'est porté. « Poésie et vérité », disent les mémoires de Goethe; c'est trop souvent, hélas! poésie et vanité qui conviendrait. Victime! il se peut; mais d'où vient le mal, sinon de l'abîme que nous nous plaisons à creuser entre le monde et nous? N'existe-t-il donc d'autres souffrances que les nôtres, d'autres douleurs dignes de pitié que celles qui nous affectent? De ce que, par suite d'une mauvaise éducation, un vice de caractère ou de conformation physique, le désaccord s'est établi dans notre être agissant et pensant, est-ce à dire que les ténèbres doivent envahir l'univers? Ma maîtresse me trompe, j'éprouve un échec de tribune, mes premiers vers sont accueillis avec malveillance par la critique, et j'appelle toutes les foudres du ciel sur l'humanité; une épine me pique au doigt, et c'en est assez pour que j'écrive avec le sang de mes blessures. On se fait une conscience, une vie, un idéal à part, on n'obéit qu'aux sauvages instincts d'une organisation d'enfant gâté, et d'erreur en erreur, de froissements en froissements, de colère en colère, on en arrive à devenir pour soi-même

et pour les autres un objet de haine et de mépris.

Ce cœur inquiet, féroce et vaniteux, Marie Chaworth, de laquelle il s'éprit justement parce qu'elle aimait ailleurs, eût-elle jamais réussi à l'éduquer, à le fixer? Plus âgée de quelques années que Byron, la jeune fille n'avait pas attendu de le connaître pour disposer de ses sentiments. Elle n'en agréa pas moins l'hommage du « jeune bancal », et se laissa courtiser par lui avec cette adorable et perfide gentillesse féminine qui ne néglige aucun passe-temps, et qui porte la plus simple des novices à rechercher coquettement une affection dont au demeurant elle ne veut rien faire. Le poëme de ses amours avec Mary Chaworth, Byron l'a chanté dans le *Rêve*. Ils chevauchaient ensemble. Elle lui accordait des rendez-vous, lui donnait son portrait, souvenirs amers et brûlants consacrés par des vers splendides. Elle se maria, lui devint pair d'Angleterre, et ce fut bientôt le tour aux nobles passions des ancêtres de remplir et d'enivrer son âme. Le monde le plus brillant l'attirait, le fêtait. Il commença par y jouer le rôle d'un Alcibiade. Son visage était d'une beauté charmante : l'ange et le démon y combinaient leur expression selon le code du moment, et, pour compléter le personnage, certaines excentricités de costume : par exemple ce nœud de cravate qui chez nous fit école, ni plus ni moins que les stances du noble lord.

En 1807 paraissent ses premières poésies, *Hours of idleness,* dont la seule préface accuse la date. A cette affectation de modestie dans le suprême orgueil vous reconnaissez la marque du jour. C'est de la littérature de caste. « Si j'envisage l'avenir de ma situation et les futurs efforts qui me seront imposés,

il ne me semble guère probable que j'aborde jamais le public une seconde fois. » M. de Chateaubriand ne s'exprime pas autrement. Fabriquer de la prose ou des vers ne saurait convenir à des gens de qualité; ni leur naissance ni leur éducation ne les ont préparés. S'ils s'essayent à ce jeu de vilain, c'est uniquement pour se prouver à eux-mêmes qu'un seigneur de leur importance doit savoir tout faire et même jouer du violon sans avoir appris; mais que le public ne s'imagine point que de semblables bonnes fortunes vont se renouveler souvent pour lui. « Qui voudrait rimer, pouvant faire autre chose? Je trouve la préférence accordée de nos jours aux écrivains sur les hommes d'action, et le bruit qui s'élève autour d'un ramas de *scribes,* un signe de misère et de dégénérescence. Qui diable écrirait, pouvant agir? L'action, l'action! disait Démosthène; de l'action donc, et non pas des écrits, mais surtout point de rimes[1]! » Sacrifier aux muses et aux grâces est une de ces faiblesses auxquelles on peut condescendre une fois par hasard, et qui doivent être d'autant plus courtes qu'elles empiètent sur les intérêts de l'État, auxquels des hommes de tel air sont exclusivement voués par nature. Il semble qu'à ces hauteurs où l'on se place, la critique ne devrait pouvoir vous atteindre, et c'est le contraire qui arrive. Ces paladins et ces *dandies* vous ont des irasci-

[1] L'action! disait, hélas! aussi La Calprenède dans ses préfaces : « La profession que je fais ne me peut permettre sans quelque espèce de honte de me faire connaître par des vers et tirer de quelque méchante rime une réputation que je dois seulement espérer d'une épée que j'ai l'honneur de porter. »

bilités d'hommes de lettres. A dire vrai, la façon dont la *Revue d'Édimbourg* accueillit ces essais, d'ailleurs médiocres, eût agacé le moins présomptueux. Cette volée de bois vert sur le dos du poëte contusionna aussi par maint endroit le gentilhomme. Il releva l'affront, y répondit fièrement par la plus insolente des satires : *Bardes anglais et critiques d'Écosse,* une de ces flèches que le carquois d'Apollon tient en réserve contre les ennemis. Toute l'inspiration byronienne est là : superbe, acerbe, provoquante, méprisante, défiant les hommes et bravant les dieux. Southey, Wordsworth, Scott, le comte Carlisle, son tuteur, lord Holland, autant de Marsyas écorchés sans merci! Byron, comme Juvénal, aime l'hyperbole, et, pourvu qu'il frappe dur, ne regarde guère sur qui tombent les coups de sa massue.

A ce début succède un temps d'arrêt pendant lequel l'orage de cette existence se concentre sur Newstead. Il y vit en assez médiocre intelligence avec sa mère, jusqu'à ce jour où l'ennui, le dégoût, le sentiment de ses extravagances, font décidemment naître en lui cette irrémédiable mélancolie qui demeure aux yeux de la postérité le plus sympathique de ses attributs. « Ici reposent les restes mortels d'un être qui fut beau sans vanité, fort sans présomption, d'un être bon et courageux qui, doué de toutes les vertus de l'homme, n'eut aucune de ses faiblesses. Et cet éloge, qu'on prendrait pour une vaine flatterie en le lisant sur la tombe d'un individu de notre espèce, n'est qu'un humble gage de reconnaissance adressé à la mémoire du chien Boatswain! » Une telle boutade explique mieux que tous les commentaires la disposition morale de celui qui s'y laisse

aller; infatuation, amertume et dépit, haine à l'humanité par le trop grand amour qu'on a de soi dès l'entrée de la vie, et dont l'influence reparaîtra dans tous les actes comme dans toutes les œuvres du personnage! Les Alcibiade mal réussis font les Timon.

Dégoûté de son pays, mécontent de soi-même, Byron quitta l'Angleterre pendant l'été de 1809. Il vit Lisbonne, l'Espagne, la Grèce, traînant au loin l'inquiétude et les déchirements de son cœur, *patriæ quis exsul se quoque fugit?* traînant aussi l'implacable sarcasme, et trouvant moyen d'agacer, d'irriter à distance ses chers compatriotes. « La supériorité des Anglais, écrit-il à sa mère, est une chose que sur nombre de points nous aimons à nous exagérer. N'importe, quand cette supériorité se montre à moi, je la reconnais; mais, dès que je vous trouve inférieurs, je le dis. Or c'est en quoi les voyages m'éclairent, et j'aurais pu rester un siècle à m'enfumer dans vos villes et à moisir aux brumes de vos campagnes sans en apprendre autant. » Peu à peu il renvoya toute sa suite, et s'habitua au service des gens du pays. Son fidèle Flechter est le dernier qu'il se décide à expédier, et les humoristiques observations consignées dans une autre lettre à sa mère au sujet du parti qu'il vient de prendre semblent grêler sur John Bull comme des pois de sarbacane. « Au bout du compte je n'ai nul besoin de lui, il ne m'aidait en aucune façon; puis ses éternelles lamentations sur le manque de bière et de bœuf, son mépris stupide et bigot pour toute chose étrangère, son incorrigible incapacité d'apprendre les plus simples expressions d'une langue quelconque, le rendaient, comme tous les domestiques an-

glais, embarrassant au dernier degré. Il fallait d'abord s'expliquer pour lui, et si vous saviez le reste : les pilaws qu'il ne pouvait manger, les vins qu'il ne pouvait boire, les lits où il ne pouvait dormir, les chevaux qui le faisaient choir, et, pour comble de misère, point de thé! Après tout, c'est un honnête garçon, et sur terre chrétienne assez capable; mais en Turquie! Dieu me pardonne! mes Albanais, mes Tartares et mes janissaires travaillaient autant pour lui que pour nous, ainsi que peut le certifier Hobhouse. »

Arrêtons! ce fier voyage, gardons-nous de le traduire en prose; de trop beaux vers l'ont immortalisé. Ce voyage-là : c'est *Childe-Harold!* L'âme de Byron, que le romantisme des montagnes d'Écosse avait de bonne heure préparée à la rêverie, s'ouvrait aux radieuses impressions d'un monde tout nouveau. Sur ces antiques promontoires de la Grèce, quelles visions l'attendaient, quelles images lui souriaient du sein de ces nuages roses où le regard plonge sans fin, et quelles harmonies dans les flots bleus et parfumés de cette mer ionienne! Là pour la première fois l'homme respire, là surgit le poëte. On dirait que ce misérable cortége de vanités, de préjugés, de ridicules, dont il marchait environné, s'est dissipé subitement à l'influence magique de ce sol où chaque pierre lui parle de Phidias, de Périclès et d'Alexandre. Le champ de sa pensée devient plus libre, s'élargit; lui-même se relève, goûte l'apaisement; inspiré, le voilà presque heureux. La stance de *Childe-Harold* a des sonorités locales, et vous rappelle le brisement mélodieux de la vague au cap Sunium. Ainsi murmuraient les vieux chênes

de la forêt de Dodone, ainsi chantait la source que faisait jaillir du rocher le sabot de Pégase. « Antique et superbe Athènes! où sont-ils les magnanimes fondateurs de ta puissance? Ils ont fui d'un rapide essor, songe des temps évanouis! Eux, toujours les premiers au but où souriait la gloire, ils ont vaincu, puis disparu. Quoi! tout cela est fini? un conte bleu, l'étonnement de quelques heures passagères. » Ces strophes, lecture des esprits cultivés, poésie aristocratique dans le plus beau sens du mot, remuent à fond tous les cœurs capables encore de vibrer à ce nom sacré du Parnasse. « Combien déjà de toi n'avais-je pas rêvé! Ceux qui t'ignorent ignorent le sublime chez l'homme, et maintenant que je te contemple, la honte me dévore de me sentir si faible à te célébrer. Moi qui rêvais de si nombreux hommages à te rendre, je tressaille et ne sais désormais plus que m'incliner. Ma voix tarit, mon souffle s'arrête, mon œil plonge fixement dans la flottaison de tes nuages, et pour dire ce que j'éprouve d'être si près de toi, je n'ai que la sérénité de mon silence! »

La harpe de Byron n'a que deux cordes : méditation, contemplation de la nature. Qu'il ait à peindre dans *Marino Faliero* le tableau d'une fête vénitienne, ou dans *Manfred* les Alpes et Rome, c'est toujours la mélodie de *Childe-Harold* sous laquelle il met d'autres paroles. Ses douleurs, ses colères contre la race humaine pourront revêtir diverses formes, le cri d'Harold restera l'expression-type de cette poésie à outrance qui rêve, blasphème et maudit si bien. Dans *Harold*, pour la première fois il se chante lui-même, et prend devant le public les traits, le

geste et l'attitude qu'il gardera jusqu'à la fin. La pâleur au visage, l'air fatal, l'anathème aux lèvres, le cœur souffrant et dévasté, parcourant le labyrinthe du péché en prince ténébreux qui ne veut ni conseils ni consolations, ainsi partout il nous apparaîtra ; le décor changera, les effets de lumière et de mise en scène se renouvelleront, le personnage ne se démentira plus.

Childe-Harold, le premier en date des grands poëmes de Byron et son chef-d'œuvre, a l'imperfection qui caractérise le genre. Les choses s'y déploient sans projet ni plan, cela pourrait en quelque sorte ne jamais finir. Les aventures de don Juan, de même que les pérégrinations d'Harold, se prolongeront aussi longtemps qu'il plaira au poëte. Rien n'empêche en effet qu'à la première Haydé une seconde ne succède, et que Harold-Byron, après avoir reproduit dans l'Hellespont les exploits de Léandre, n'aille se baigner dans le Gange et visiter Delhi après Athènes. On s'étonne aujourd'hui qu'une pareille forme ait pu trouver tant d'imitateurs alors qu'elle n'a pour elle qu'un intérêt : la personnalité du comédien. Certaines pièces ne réussissent que par l'acteur et n'admettent point les doublures. Ainsi de la poésie byronienne, qu'il ne faut pas confondre avec la poésie de lord Byron. — Prenons maintenant les petits poëmes, les récits en vers : c'est la même absence de composition, le même désordre. *La Fiancée d'Abydos, le Corsaire, le Giaour,* autant d'anecdotes que le poëte a pu s'entendre raconter, ou lire simplement dans Gibbon, comme *Parisina,* et qu'il reproduit en se contentant de verser sur les descriptions les trésors de sa palette et d'incarner

son âme à lui dans leurs héros. Les hommes qui ne portent point au front le stigmate de Satan, n'étaient dignes que de son indifférence. Il ne lui fallait que des Prométhées enchaînés, et jusque dans Marino Faliero maudissant Venise vous ressaisissez l'antique Titan bravant les Dieux !

II

Après une absence de deux ans, Byron revient en Angleterre assez tristement préoccupé, d'ailleurs, des embarras qui l'y attendent.

« L'avenir ne me sourit guère. Le corps miné par la fièvre, mais l'âme, j'espère, encore debout, je reviens chez moi, à mon *home*, sans un espoir, sans un désir. Le premier qui m'abordera, c'est un avocat, le second un créancier, puis viendront les fermiers, les gens d'affaires et tous les ennuis qui s'attachent à des possesions délabrées, contestées. Bref, je suis triste et mal à l'aise, et, si je parviens à réparer un peu mes irréparables affaires, je m'en irai derechef Dieu sait où. »

Il rapportait de son voyage deux poëmes, l'un auquel il tenait beaucoup, une imitation d'Horace, *Hints from Horace,* l'autre à ses yeux de valeur tout à fait secondaire, *Childe-Harold!* Byron naturellement allait s'empresser de publier l'*Horace,* lorsque, grâce à la vigoureuse intervention d'un ami, M. Dallas, ce fut *Childe-Harold* qui parut. Le lendemain, tout Londres portait le nom du poëte aux étoiles. « Je m'étais endormi inconnu, je me réveillai célèbre. » En un moment, l'auteur se vit au faîte de la littérature : Sou-

they, Wordsworth, Scott et Moore ne comptaient plus, il fallait en le nommant ne parler que de Shakspeare ou de Milton. Ministres, philosophes, grandes dames et grands seigneurs, *leaders* de la chambre et *leaders* de la mode venaient se coudoyer à sa porte, et sur sa table les invitations des souveraines du haut ton couvraient de leurs plis parfumés les cachets emblématiques de ces billets que leurs auteurs ne signent point. « Mathews, Hobhouse, Scrope Davies et moi, nous formions une petite coterie à part, tant à Cambridge qu'ailleurs. Davies, qui ne sait pas ce que c'est que de noircir du papier, nous a toujours battus dans la conversation, et, par la force de son esprit, nous enchantait et nous maintenait tout à la fois. Hobhouse et moi, nous étions de beaucoup trop faibles pour les deux autres, et Mathews lui-même succombait devant l'entraînante vivacité de Scrope ! »

Ce Davies, intelligence en effet remarquable et caractère supérieur, homme d'esprit partout, sachant boire et sachant agir, ce joyeux et solide compagnon de plaisirs et d'infortunes, qui, dans un souper avec Byron, où disparaissaient douze bouteilles de vin du Rhin, ni plus ni moins que dans les tragiques aventures du divorce, payait largement de sa personne comme de son dévouement, — cet aimable et courtois Scrope Davies, il nous souvient de l'avoir jadis rencontré à nos premiers pas. Quelle verve encore chez ce vieillard, que de clartés, de flammes, d'aperçus, et, quand il se mettait à vous parler de son ami lord Byron, quel répertoire d'observations rapides, nettes, épigrammatiques, vivantes, sur les hommes et les choses de ce temps ! Jamais la société

de Londres n'avait connu semblable éclat. Cette période de 1810 à 1820 fut un moment unique pour la capitale. La guerre continentale, puis la paix, avaient amené là toute la sainte alliance; gens d'épée et de lettres, diplomates, philosophes et beaux esprits, affluaient comme vers un centre. A côté du prince régent et de ses compagnons menant la débauche à grandes guides se groupaient les talents et les illustrations. L'Écosse envoyait Scott, Jeffrey, Erskine; l'Irlande, Sheridan, Grattan et Moore; les rigueurs du gouvernement impérial y exilaient Mme de Staël; et, pour faire accueil à tant de nobles hôtes, l'Angleterre fournissait aussi son contingent : les Canning, les Holland, les Brougham, les Gifford, les Campbell et bien d'autres qui brillaient dans la politique, les sciences, les arts. Et les femmes? où trouver des noms plus aimables à citer : lady Caroline Lamb, lady William Russell, lady Adélaïde Forbes, la princesse de Galles, lady Jersey! Byron, qui les fréquentait alors dans l'ivresse du cœur, les chanta plus tard dans l'amertume et l'ironie. « Que sont devenues lady Caroline et lady Frances? Divorcées sans doute ou à peu près! » Existence de *high life* et de poésie! *Lara* prend naissance au sortir d'un bal masqué; entre le *grog* chez Douglas Kinnaird et une première représentation de Kean, les pages du *Giaour* sont envoyées à l'imprimerie. Lord Byron était roi de la mode; son air dédaigneux, la coupe de ses habits, donnaient le ton. Cette aristocratie anglaise, toujours en quête d'une idole, se précipitait au-devant de ce nouveau fils de son adoption, d'autant plus recherché, adulé, qu'il se montrait plus arrogant. Il dîne un soir chez lord Holland. Toute la *fashion* sous les

armes l'attendait, le guettait; Byron arrive trop tard, prend place à table et ne touche à rien. Les voisines de gauche et de droite s'étonnent d'abord, puis chuchotent; et la nouvelle, après avoir fait le tour du couvert, arrive à lady Holland, qui s'en émeut et gracieusement demande à son hôte la cause de cette abstinence. Byron répond en s'excusant qu'il a l'habitude de ne prendre à ses repas que du *captain-biscuit* et du *soda-water,* — les deux seules choses peut-être qui manquassent à l'office. L'auteur de *Childe-Harold* ne pouvait pourtant s'en aller à jeûn. Des gens furent mandés en réquisition chez le *pastry-cook* et le buvetier les plus proches, ce qui procura à sa seigneurie le moyen de faire un excellent dîner et surtout d'épouffer son monde.

Les hautes classes, mises en belle humeur de réaction contre les idées de la révolution française par les romans de Walter Scott, saluaient dans lord Byron le messie aristocratique, le barde inspiré. Jamais encore le lyrisme moderne n'avait emprunté de pareils accents aux grands spectacles de la nature, jamais on n'avait chanté sur ce ton la mer, le vaisseau, la tempête. De ce jeune héros, de ce vainqueur plus couronné que ne le furent de leur vivant Shakspeare et Milton, le monde attendait des merveilles; lui-même, plus confiant et dans son génie et dans sa fortune, se sentait d'entrain à tout réaliser quand vint la chute, quand s'ouvrit l'abîme où des profondeurs du ciel Lucifer tomba foudroyé.

Lord Byron avait à la longue aussi trop abusé de la mystification à l'égard de la société anglaise. L'admiration n'entend pas qu'on la dupe, et le jour où les Anglais s'aperçurent que Byron n'était pas

simplement un homme de génie, mais que c'était avant tout ce que nous autres nous appelons un homme d'esprit, sa perte fut résolue. En France, l'esprit n'a jamais tué personne, tout le monde en a; il est vrai que nous passons, non sans raison, pour avoir les défauts de notre qualité, mais enfin cette qualité, étant en quelque sorte nationale, ne blesse aucun intérêt, et, même lorsqu'elle nous cause les plus grands maux, nous l'excusons. Or Byron était un esprit français égaré sur les bords de la Tamise. Aux Anglais sérieux, méthodiques, il affectait de parler cette langue du persiflage qui leur fait horreur ou plutôt qu'ils n'aiment que chez nous, dans nos petits théâtres, où la plupart du temps ils ne la comprennent pas. *Levity and irreverence*, deux mots fatals contre lesquels, chez eux, il n'y a point d'appel, et lord Byron, c'est une justice à lui rendre, s'il était bien spirituel, était aussi terriblement irrévérent; il traitait sans gêne les convenances et plaisantait d'une façon abominable et tout à fait française des individus les plus importants. Entre la société anglaise et lui, la rupture était inévitable; son mariage en fournit l'occasion. « Je rencontrai miss Milbanke pour la première fois chez lord Melbourne. Ce fut un jour néfaste, et je me souviens très-bien qu'en montant l'escalier je fis un faux pas et je dis à Moore, qui m'accompagnait, que c'était un mauvais présage. Hélas! pourquoi n'en ai-je pas tenu compte? » Il y a dans ce que le monde appelle la perfection chez une femme quelque chose qui nous fait peur, et lady Byron, au dire du monde, était un assemblage de toutes les perfections et réunissait tous les talents à toutes les vertus.

Le 2 janvier 1815, l'illustre poëte épousa miss Milbanke, et le 25 avril de l'année suivante il quitta l'Angleterre pour n'y plus revenir. Trois semaines après son mariage, l'auteur de *Childe-Harold* s'entendait demander par sa femme « quand il aurait l'intention de renoncer à ses *habitudes de versification!* » Quel juste et tragique retour des choses d'ici-bas! Ce poëte, que nous avons vu dans ses heures d'impertinence traiter ses vers avec dédain, et qui se voit à son tour dédaigné dans ses vers par la femme qu'il vient d'épouser et qu'il aime! Vers la fin de l'année naquit la petite Ada. L'orage cependant couvait. Un soir de janvier 1816, Scrope Davies, de qui nous tenons le fait, reçut à Cambridge une lettre de Mme Leigh, sœur consanguine de Byron. Sur ces quelques lignes très-pressantes, l'ami se met en route, arrive à Londres et court à la maison de Picadilly, où Flechter, en l'introduisant, s'écrie : «Comme mylord sera content de vous voir, monsieur ! Il est bien souffrant. » M. Davies trouva Byron dans un état d'extrême agitation. Il se promenait de long en large. Chaque fois qu'il s'approchait de la cheminée, il en détachait une des miniatures qui l'ornaient, et silencieusement la plongeait dans le feu. A la fin, il s'assit devant le foyer, regarda fixement un dernier portrait. « Elle est morte,» soupira-t-il, et le portrait suivit les autres dans la flamme. Pendant tout ce temps, l'ami de Byron le regardait faire ; puis enfin, avec un calme imperturbable : « Byron, tenez-vous absolument à ce que l'or de ces montures soit perdu? parce que, si cela vous était égal, je prendrais les cadres pour moi. » Et Scrope Davies s'empara des pincettes et se mit à

retirer l'une après l'autre les bordures d'or des portraits. La diversion était opérée, et, du monologue dramatique, on passa bientôt à la simple causerie, tout en continuant à fourrager dans le feu. Cependant la dame de confiance de lady Byron ne tarda pas de survenir, demandant à mylord d'un air pincé si par le bruit qu'il se plaisait à faire il prétendait rendre sa maîtresse plus souffrante. « Dites à *my-lady*, répliqua Byron redevenu gouailleur, que je fais ce bruit non point pour empirer son état, mais pour améliorer celui du feu. » Huit jours plus tard, lady Byron allait s'établir chez son père, et lord Byron avait à se retourner contre la tempête.

C'était où les envieux et les ennemis l'attendaient. Un cri d'universelle indignation s'éleva, les cercles qui naguère divinisaient son nom le blasphémèrent, la moralité de la vieille Angleterre se révolta d'horreur; à la vue de cet impie, de cet adultère, le puritanisme eut des haut-le-cœur; les moins sévères se contentaient de l'éviter, les autres lui jetaient la pierre. Comment n'avait-on pas tout de suite dévisagé ce noir scélérat, mis à nu les vices qui se cachaient derrière ce masque d'honneur et de chevalerie? Ses poëmes, ses talents, choses surfaites! le serpent de l'Écriture a de ces ruses pour séduire et tromper l'innocence; mais le péché tôt ou tard montre sa laideur, au cœur de ces strophes tant admirées, on découvrait le poison de la corruption; le demi-dieu disparaissait pour ne laisser subsister que le démon au pied de bouc, à l'éclat de rire cynique. Tant d'exagération dans la haine eut néanmoins le bon effet de provoquer certaines sympathies, de réveiller certains courages, qui, à peine soupçonnés à l'heure

du succès, n'en eurent que plus d'éclat dans la tourmente. Au moment où lord Byron s'apprêtait à quitter l'Angleterre, lady Jersey organisa publiquement une fête en son honneur; tout Londres y fut invité par elle : crânerie superbe chez une femme de cette beauté, mais sans péril pour son renom toujours à l'abri des atteintes! « Il valait la peine d'être ainsi attaqué pour être défendu de la sorte, » écrivait à ce sujet Hobhouse. Miss Mercer, qui fut depuis Mme la comtesse de Flahaut, eut également son éclair d'intrépidité. Le poëte ne l'ignora point. A Douvres, sur le port, comme il allait s'embarquer, « Donnez ceci de ma part à miss Mercer, dit-il à M. Davies en lui remettant un souvenir, et qu'elle sache bien que, si j'avais été assez heureux pour épouser une personne comme elle, je ne serais pas aujourd'hui condamné à l'exil. »

L'itinéraire de Byron portait ces mots : « La Suisse, l'Italie, puis la France... peut-être! » Nous ne pouvons que regretter, et pour nous et pour lui, qu'il n'ait pas rempli tout ce programme. Byron, qui déjà nous aimait sans nous connaître, fût certainement devenu l'un des nôtres en nous fréquentant. Nos grands penseurs, nos gloires, l'attiraient en même temps qu'il détestait les Allemands; détester n'est point assez dire, il les méprisait. « Je ne ferais des prières pour obtenir du ciel un hiver moins rigoureux que si je croyais que le dégel dût entraîner toute cette racaille qui s'est ruée sur la France, » écrit-il à Murray en janvier 1814, et il ajoute : « Quelle chose *infecte* que la proclamation de Blücher! » Le destin en avait autrement décidé.

C'était alors le temps des illustres pèlerinages

en terre classique et en terre-sainte. Dès 1807, Chateaubriand parcourait la Grèce, la Palestine, l'Afrique et l'Espagne, promenant sa rêverie et son religieux don-quichottisme des ruines d'Athènes au tombeau du Sauveur, remplissant d'eau du Jourdain sa gourde légendaire, s'adossant à Minturnes sur le fût de colonne de Marius, et de là partant pour l'Alhambra, où la cour des lions et ses fontaines jaillissantes le berçaient de souvenirs chevaleresques ; mais que vaut le *Dernier des Abencerages* comparé à *Childe-Harold?* Qu'est-ce que ce romantisme académique près de l'éclatante éruption d'une âme d'où la souveraine poésie déborde tout à coup en jets de flamme? Lord Byron une seconde fois quittait l'Angleterre, et ce jour-là pour ne la plus revoir. La femme qu'il avait aimée, illustrée de son nom, le chassait du foyer une torche de furie à la main. S'il est vrai que le poëte ait besoin des flagellations du sort, si la cécité d'Homère et de Milton, l'exil et les souffrances d'Alighieri, les rudes épreuves de Camoens, entrent pour quelque chose dans l'impérissable ciment de leurs chefs-d'œuvre, l'auteur de *Childe-Harold* n'avait qu'à rendre grâce aux dieux : — ses profondes amertumes et ses douleurs, jusque-là peut-être moins ressenties qu'imaginées, devenaient une vérité. Il rompit avec le monde et lui déclara guerre ouverte, guerre sans paix ni trêve dans laquelle il devait périr, car la société, telle que l'ont faite des préjugés et des contradictions séculaires, a de terribles forces de résistance même contre les invectives d'un grand poëte, et ses abus comme ses vices défieraient les clairons de Jéricho. Lord Byron, sachant bien d'avance qu'il s'attaquait

à plus fort que lui, mit à la lutte son être tout entier, et sur cet ennemi qu'il ne pouvait tuer déchargea l'inépuisable artillerie de sa haine et de ses mépris.

III

Venise fut son premier séjour, la sirène ou plutôt la Niobé de l'Adriatique le reçut. Cette grandeur déchue, cette lumière et cette fête du passé, dans la somnolence et le désert de l'heure présente, convenaient à la mélancolie du héros vagabond. Ici du moins le voisinage des gens ne le menaçait pas. Il n'avait à craindre ni les espions, ni les hypocrites, ni les sots. L'Italie eut de tout temps les mœurs faciles, et la ville des lagunes a toujours passé pour la moins pédante des résidences. Byron y vécut librement, à sa guise, en voluptueux, en sultan. Un roulement d'argent considérable, produit de ses ouvrages et de la vente de ses biens, lui permettait de se livrer à tous ses caprices et de réaliser jusqu'aux extravagances de son imagination. Un aimable vieillard, consul à Janina à l'époque où le chantre de Childe-Harold explorait le pays, nous racontait à ce propos une aventure qui, sans une officieuse et rapide intervention, allait avoir pour dénoûment la mort tragique du poëte. Ali-Pacha n'entendait point raillerie sur ces matières. Des deux têtes coupables, il n'y en eut qu'une de tranchée, celle que le terrible justicier avait sous la main. Byron, averti, sauva la sienne par la fuite, et il n'était que temps. — A Venise, ces désordres offraient moins de péril,

mais le diable n'y perdait rien. Spectacle aussi navrant que pittoresque, ce grand seigneur, ce fier génie, entouré d'odalisques, consumant ses nuits dans la débauche! Je m'étonne que Delacroix n'ait point fait d'un pareil sujet quelque splendide pendant à son Tasse dans la maison des fous. Peut-être bien y songea-t-il; mais Delacroix était trop de son époque pour se représenter et représenter jamais lord Byron autrement que par ses beaux côtés. Il n'en voulait qu'au Giaour vainqueur d'Hassan, qu'à Childe-Harold, don Juan, Manfred, Caïn et Lara. A cette période toute de fanfares et d'illustrations, les dehors suffisaient; on se payait de mise en scène, de couleur locale; on peignait l'orgie, les lustres embrasés, la vaisselle d'or, les femmes demi-nues ruisselantes de pierreries, sans réfléchir que le vrai tableau n'était point là, et que ce qu'il aurait fallu peindre, c'était la défaite même de cette âme au sein de ses apparents triomphes, la dégradation anticipée de cette superbe nature cachant déjà les misères physiques de la pauvre humanité sous un hautain sourire d'ange déchu. Ces attitudes, qui, traitées comme elles le méritaient de simples défaillances morales, n'auraient pu qu'affliger l'opinion, furent présentées par les arts et par la critique comme l'inévitable attribut de toute grandeur intellectuelle; les faiblesses, les vices d'un homme s'appelèrent sa destinée. Ceux-là qui peut-être n'eussent pas demandé mieux que de se laisser vivre, pour faire croire à leur génie, s'inoculèrent complaisamment le virus dont ils devaient mourir. Du grand au petit, tout le monde pose : celui-ci sur le bûcher de Sardanapale, celui-là dans les nuages du Thabor, tel

autre dans le cabaret de Lantara. Partout la note résonne au-dessus du ton, s'enflant, se rengorgeant. Nul n'est au fond l'homme qu'il veut paraître; on a pris son personnage, on s'y tient, mécontent parfois de n'en pouvoir changer. Tout le monde parle pour la galerie. Childe-Harold pousse un cri de révolte, Lamartine y répond par de religieuses remontrances. Quand le doute ose élever si haut la voix, comment la foi se tairait-elle, comment oublierait-on qu'elle aussi peut servir de prétexte à de beaux vers? entre le mauvais ange et le bon, il n'y avait déjà plus à choisir : le défi offrait à la réplique une occasion fameuse, le poëte des *Méditations* s'en saisit aussitôt; qui pourrait cependant répondre qu'il n'eût pas mieux goûté l'autre rôle? *La Chute d'un ange* et certaines pages des *Girondins* sont là pour démontrer que les scènes d'horreur et de volupté ne répugnaient pas plus à Lamartine qu'au chantre du *Giaour* et de *Manfred*. Entre ces deux nobles natures, la dissonance n'existe qu'en vertu des circonstances et parce qu'un duo ne se chante pas à l'unisson; mais d'homme à homme, de poëte à poëte, que d'affinités! le génie d'abord, cela va sans dire, puis le ton des classes supérieures, cette indifférence, ce mépris envers les douleurs, les plaisirs et les travaux des autres, cette habitude innée de ne compter jamais qu'avec soi-même, et finalement cet incessant besoin d'agiter, de passionner le monde et de tout ravager sur son passage, quitte à dédommager ensuite par une larme ou quelque rime les quelques cœurs qu'on a troublés.

C'est à la conversion de lord Byron que la deuxième des *Méditations poétiques et religieuses* est consacrée.

L'esprit de révolte et de haine y reçoit doucement son admonition. On lui rappelle en vers harmonieux cette vérité peu nouvelle, mais dont les âmes endolories perdent trop volontiers la mémoire, à savoir que l'homme est créé pour souffrir, comme l'onde est faite pour couler, le torrent pour mugir, et fraternellement on invite la brebis égarée à rentrer dans la voie.

. . . . . Gloire au maître suprême,
Il fit l'eau pour couler, l'aquilon pour courir
Les soleils pour brûler et l'homme pour souffrir!

Éloquente et suave homélie qui laisse percer bien de l'indulgence en faveur du réprouvé! Sous ces fleurs de beau langage, c'est de la vraie sympathie qui se dérobe; insensiblement vous vous prenez à songer au gracieux poëme d'Alfred de Vigny. Byron est pour Lamartine ce que le tentateur est pour Éloa :

Et toi, Byron, semblable à ce brigand des airs,
Les cris du désespoir sont tes plus doux concerts ;
Le mal est ton spectacle et l'homme est ta victime;
Ton œil, comme Satan, a mesuré l'abîme,
Et ton âme, y plongeant loin du jour et de Dieu,
A dit à l'espérance un éternel adieu....
. . . . . .
Ton génie invincible éclate en chants funèbres,
Il triomphe, et ta voix sur un mode infernal
Chante l'hymne de gloire au sombre dieu du mal.

Comme Éloa sur son nuage, le poëte, tout en évangélisant le démon, subit son charme; allons plus loin, tant de moralité l'assomme, il en veut à la force des choses de lui imposer ce caractère, et se

plaint de tout ce mysticisme qui l'attache au rivage, alors qu'il ne demanderait qu'à s'élancer vers la haute mer, à braver les flots et les tempêtes, à jouer en un mot aux yeux du monde de son époque le personnage bien autrement séduisant, prestigieux, de ce damné chevaleresque dont toutes les femmes sont éprises, et qu'une brillante jeunesse avide d'activité, de jouissances, d'émotions, acclame comme son représentant. « Ce poëte misanthrope, jeune, riche, élégant de figure, illustre de nom, déjà célèbre de génie, voyageant à son gré ou se fixant à son caprice dans les plus ravissantes contrées du globe, ayant des barques à lui sur les vagues, des chevaux sur les grèves, passant l'été sous les ombrages des Alpes, l'hiver sous les orangers de Pise, me paraissait le plus favorisé des mortels. Il fallait que ses larmes vinssent de quelque source de l'âme bien profonde et bien mystérieuse pour donner tant d'amertume à ses accents, tant de mélancolie à ses vers. Cette mélancolie même était un attrait de plus pour mon cœur [1]. » Par malheur, Lamartine n'avait point à opter; la place de Lucifer, éternellement enviée de tous, chose fort immorale, était prise et tenue avec gloire; restait à s'illustrer dans l'emploi des anges du Seigneur. Vertueux de gré ou de force, le chantre des *Méditations* engagea la partie sur ce pied, et la suite a prouvé qu'il n'avait pas eu tort de persister; l'abîme ayant trouvé son ténor, le firmament eut son virtuose. Ainsi va le monde. C'est à cette inspiration, à cette *attitude*, que nous devons le *Dernier Chant du pèlerinage d'Harold*, fragment

[1] Lamartine, commentaires aux premières *Méditations*.

complémentaire de l'autobiographie du poëte errant, histoire sentimentale et mystique de la campagne de Byron en Grèce et de la mort du héros. Avertir une âme qui se perd, lui prêcher sur le bord du gouffre d'onctueuses paroles d'édification, quelle tâche plus digne d'un chrétien! Lord Byron fait au lit de mort un songe prophétique : deux urnes s'offrent à ses yeux, l'une contenant le fruit de vie cueilli à l'arbre du paradis, l'autre renfermant le serpent du doute; le patient assoupi étend la main et se réveille aussitôt épouvanté, car, au lieu de la pomme, c'est l'affreux reptile qu'il a saisi.

Trois fois d'une urne à l'autre il promène sa main;
Trois fois, doutant d'un choix que le hasard inspire,
De leurs bords incertains, tremblante, il la retire;
Enfin, bravant du sort l'arrêt mystérieux,
Il plonge jusqu'au fond en détournant les yeux.
Déjà ses doigts, crispés par l'horreur qui les glace,
S'entr'ouvrent pour sonder le ténébreux espace,
Quand, des plis du serpent soudain enveloppé,
Il tombe! Un cri s'échappe : Harold, tu t'es trompé !
Et l'écho de ce cri, que Josaphat prolonge,
L'éveillant en sursaut, chasse son dernier songe.
Il frémit; il soulève un triste et long regard;
Un mot fuit sur sa lèvre... Hélas! il est trop tard.

Lamartine l'absout nonobstant; avant de damner une âme de cette grandeur, de ce courage, de cette puissance, une âme travaillée par de si déchirantes épreuves, Dieu lui-même y regarderait à deux fois, et le disciple a pour son maître toutes les indulgences de l'admiration. Un vrai chrétien assurément serait plus sévère; mais Lamartine fut-il jamais un vrai chrétien? Les miséricordes infinies ne lui coû-

tent guère, et nous le voyons les distribuer sur son passage avec la sublime prodigalité d'un scepticisme qui s'ignore. Sa foi vit de contemplation, de rêverie, et n'a jamais gêné personne. Il vous laisse, en tout état de cause, la conscience absolument à l'aise; ses méditations, élévations et recueillements n'impliquent d'autre culte que celui de la nature, d'autre autorité que l'enthousiasme. Le Dieu de Lamartine est le Dieu des bonnes gens de Béranger, sauf l'irrévérence et le cynisme de la gaudriole. Ce Dieu-là n'a point de bonnet de coton et ne met point la tête à la fenêtre pour voir ce qui se passe sur la terre. On l'installe dans les nuages roses de l'Orient ou dans les vapeurs argentées du clair de lune, on l'entoure d'une cour de séraphins à robes flottantes, et dont les traits célestes ont cet agrément singulier de rappeler à nos yeux les plus charmants visages du type féminin; mais tout cet appareil ne relève au demeurant que de l'imagination, c'est de la mythologie pure et simple. Les croyances de ce genre n'imposant aucun devoir, on les peut avoir à bon marché : il suffit d'accorder sa harpe sur le ton et de se monter la tête.

Lamartine, avec cette inconcevable audace d'outrecuidance qu'on lui passe à cause d'une grâce innée qu'il apporte jusque dans ses afféteries, Lamartine a dit quelque part dans ses *Confidences* en parlant par allusion de sa propre personne : « S'il eût tenu un pinceau, il aurait peint des vierges de Foligno; s'il eût connu la langue dans laquelle on écrit les sons, il aurait noté les plaintes aériennes du vent de mer dans les fibres des pins d'Italie, ou les haleines d'une jeune fille endormie qui rêve à

celui qu'elle ne veut pas nommer. S'il eût été poëte, il aurait écrit les apostrophes de Job à Jéhovah, les stances d'Herminie du Tasse, la conversation de Roméo et Juliette au clair de lune de Shakspeare, le portrait d'Haydé de lord Byron. S'il eût vécu dans ces républiques antiques où l'homme se développait tout entier dans la liberté, comme le corps se développe sans ligature dans l'air libre et en plein soleil, il aurait aspiré à tous les sommets comme César, il aurait parlé comme Démosthène, il serait mort comme Caton. » Qui sait si Lamartine, une fois en train de *byroniser*, n'aurait point à son tour appuyé sur la note caractéristique? La conscience a des secrets que nul regard ne sonde; d'ailleurs le chantre des *Méditations* avait pris parti pour la religion, et n'avait pas à s'en dédire. Dans ses vers, il s'était posé en croyant, ce qui ne l'empêcha point de se préoccuper toute sa vie de lord Byron, son rival en génie, en beauté, en renom, dont l'infernal magnétisme l'attire, et qu'il suivrait jusqu'aux abîmes, si quelque chose ne lui soufflait au fond de l'âme qu'il vaut mieux être le premier parmi les anges de lumière que le second parmi les damnés.

Comme il connaissait son Chateaubriand, Lamartine connaissait son Byron, et l'imitait de loin autant que les bienséances le lui permettaient. Spectacle du reste assez curieux que ces divers points de ressemblance chez ces trois hommes, chez ces trois dominations, pour parler le langage du Dante! Le même orgueil de race les enflamme; poëtes par la grâce de Dieu, ils affectent de traiter avec indifférence et dédain leur souveraine vocation, et commencent par se donner devant leur miroir des airs

d'homme d'État que les badauds naturellement prennent au sérieux. Celui-ci compte bien ne jamais s'adresser au public que du haut de la tribune de la chambre des lords; quant aux autres, s'ils écrivent de la prose ou des vers, c'est en attendant mieux, — et ce mieux, quel est-il? Dieu les a créés Chateaubriand et Lamartine; mais eux, leur ambition, leur prétention est d'être un jour de parfaits secrétaires d'ambassade, de copier, de cacheter des dépêches et de signer des passe-ports. « Trois poëtes, divisés par les intérêts et la nationalité, ont été en même temps ministres des affaires étrangères, moi en France, Canning en Angleterre et Martinez de la Rosa en Espagne. » Passe encore pour Martinez de la Rosa; mais que vaut Canning comme poëte? Le négociateur du congrès de Vérone eût-il donc été si flatté qu'on lui attribuât comme ministre des affaires étrangères la place que Canning occupe parmi les poëtes? Il n'importe, c'était la manie du jour. La poésie, le génie littéraire, avaient cette spécialité, modeste au moins, convenons-en, de vous désigner pour un emploi quelconque dans la diplomatie. Byron, qui partout donnait le ton, avait mis ce dandysme à la mode. Poëte et grand seigneur, poëte et secrétaire d'ambassade, c'était le comble de la fashion. Nous avons eu depuis les poëtes menuisiers, boulangers et perruquiers : autres temps, autres mœurs! La diplomatie, on se le rappelle, avait à cette époque encore de son prestige et passait pour une école d'élégance et de distinction : Napoléon envoyait à Rome l'auteur du *Génie du christianisme,* le chantre des *Méditations* recevait en 1821 sa première récompense officielle sous forme

d'un brevet d'attaché de légation à Florence, de là se rendait à Naples, puis à Londres, toujours pour y tenir des postes subalternes, et finalement revenait à Florence comme chargé d'affaires, lorsque la révolution de juillet coupa court à sa carrière extérieure, de même que l'assassinat du duc d'Enghien avait subitement interrompu Chateaubriand dans la sienne. Lorsque Lamartine, en parfait galant homme, crut devoir résigner ses fonctions, il allait être nommé ministre en Grèce par la restauration, qui montra toujours plus que du discernement vis-à-vis de ses poëtes, et sut mettre dans ses rapports avec eux certaines délicatesses qui doublent le prix d'une faveur. Ces prévenances qu'un gouvernement peut toujours avoir envers le talent, Lamartine en conserva jusqu'à la fin le souvenir, et Victor Hugo, lui non plus, ne les a point oubliées. Qu'on lise à ce sujet quelques vers tout récents d'une émotion si vraie et qui répandent je ne sais quelle suave et pure senteur de lis dans l'atmosphère si profondément viciée de *l'Année terrible*.

La Grèce attirait donc aussi Lamartine. Après Chateaubriand, après lord Byron, l'auteur des *Méditations* se devait à lui-même et devait à l'esprit de son temps ce pèlerinage. Il le fit en 1832, en légitimiste désœuvré à qui les électeurs venaient de refuser un siége à la chambre. Voyage à la Byron, entrepris dans toutes les conditions d'une existence princière! il frète un bâtiment, emmène sa famille et sa suite. A Beyrouth, il s'installe magnifiquement, ne marche qu'entouré d'un cortége d'Arabes; c'est ainsi qu'il rend visite à la vieille lady Hester Stanhope et recueille sur la montagne les étourdis-

santes prédictions de la pythonisse anglaise, puis rentre chez lui, évoquant « les idées, les religions, les empires » qu'il voit sortir de tant d'illustres ruines, grandir pour un moment et disparaître. Imitation, dilettantisme et vanité! l'étoile de Byron, sous laquelle il naviguait, ne tarda guère à lui porter malheur. Il perdit sa fille, et revint en France l'âme pleine d'une de ces incurables douleurs qui, lorsqu'elles ne font pas de grands chrétiens, font de grands révoltés. Lamartine, à dater de ce jour maudit, s'insurgea contre la Providence et fut vraiment le frère de Byron.

IV

Une des plus charmantes perles de cette ceinture d'îles et d'oasis marines dont Venise la belle s'environne est assurément *San Lazaro* avec son cloître d'élégante et simple architecture, et ses frais jardins plantés de vignes, semés de fleurs. Byron aimait à diriger de ce côté sa gondole vers le soir. Usé avant l'âge par les plaisirs et l'ennui, miné de fièvres, il abordait à cet asile du repos et du silence comme le cerf altéré de l'Écriture s'approche de la source d'eaux vives. Les fuites rapides au Lido loin de sa maison pleine de débauches, les violents exercices à cheval auxquels il se livrait dans un étroit espace, n'étaient que défis portés aux lois de la nature; les seules heures d'apaisement qu'il lui fût donné de goûter, il les trouvait parmi ces bons pères arméniens voués à la contemplation, à la prière, au sein de cette retraite comme l'âme d'un

poëte en peut rêver. Les bénédictins méchitaristes ont pour mission de répandre la parole sacrée dans tous les coins de l'univers. Leur couvent est une pépinière de savants; on y enseigne toutes les langues. Lord Byron venait régulièrement prendre là ses leçons d'arménien, que lui donnait *padre* Pasquale, un vieillard de fra Angelico. Regardez au mur de la bibliothèque son portrait, peint par Schiavone; ce front de penseur, cette barbe de patriarche et ces yeux qui seraient d'un enfant, si l'enfant à cette adorable candeur pouvait unir cette expression d'infinie mansuétude. Le saint homme n'avait pour son élève que bonté, douce commisération. Lord Byron pouvait être un hérétique, un athée même, il n'en savait, n'en voulait rien savoir. Ce qui lui suffisait, c'était de connaître les nobles flammes dont brûlait pour la cause des Grecs cette âme altière et douloureuse.

Bien des fois, pendant que nous étions à Venise, nous avons visité ce cloître de *San Lazaro*. Nous parcourions la bibliothèque, très-riche en curiosités, en documents historiques et philosophiques, surtout en manuscrits des homélies et commentaires de saint Basile et de saint Chrysostome, mais parmi lesquels aucun ne valait à nos yeux certaines lignes de la main de Byron. C'est un fait incontestable que notre faculté de comprendre grandit beaucoup par la présence des localités. Des grandes personnalités, tout nous devient relique; Rousseau, Voltaire, lord Byron, se sont assis à l'ombre de cet arbre, et c'en est assez pour que ses fruits nous intéressent; ils ont habité cette chambre dont le vent des siècles a depuis dispersé l'atmosphère, et nous

croyons nager dans le même air qu'ils ont respiré. La chambre qui servait de retraite et de salle d'étude à lord Byron chez les bons pères est une étroite pièce attenant aux bibliothèques; de l'unique fenêtre qui l'éclaire, le poëte embrassait le riant panorama des lagunes et pouvait suivre au Lido d'un œil distrait ses coursiers, qu'on ramenait tout fumants des fatigues de la promenade. La consomption physique avait amené l'alanguissement des forces créatrices; peu à peu se ralentissait l'essor de son génie. Ses essais dramatiques portent la trace de ce déplorable état moral. Le mouvement lyrique de *Childe-Harold* et du *Corsaire* ne s'y retrouve que de loin en loin, et quelle pauvreté d'action, quelle absence d'individualité chez les personnages secondaires! à peine si la vie s'accuse au premier plan. Pour être juste, il faut dire que les esprits de cette trempe, s'ils ont des éclipses, ne s'éteignent point tout à fait. Dans *Manfred*, dans *Caïn* surtout, gronde l'ancien tonnerre, et de ces fameux combats que se livrent les bons et les mauvais anges des éclairs jaillissent à vous éblouir; mais la voix rauque de l'enfer ne règne pas seule, des hymmes célestes lui répondent, et le gouffre par moments interrompt ses orages pour laisser la paix du firmament et le doux clair de lune se répandre sur un paysage édénique. Il semble qu'à cette heure, dans la destinée de lord Byron, le décor change aussi; au désert, à la nuit profonde, succède un nouvel horizon. Est-ce une illusion du dernier jour? l'amitié, l'amour, que lui veulent ces mirages oubliés?

V

Nous parlerons de Shelley tout à l'heure; voyons d'abord la Guiccioli.

Elle avait seize ans, la beauté lumineuse d'une nymphe de Véronèse et des cheveux comme Lucrèce Borgia, *capelli d'oro!* Un soir, dans le monde, lord Byron lui fut présenté et soudainement, presque sans le vouloir, la charma. Sa voix, dont les vibrations allaient au cœur, fit le miracle : toujours Lucifer! Mariée, elle l'était, mais si peu! une distance de plus d'un demi-siècle la séparait du comte Guiccioli. D'un côté, la disproportion d'âge, la mésintelligence des deux caractères, toutes les incompatibilités d'un mariage de convenance, de l'autre la séduction, la gloire du poëte, que d'excuses pour la jeune femme! D'ailleurs sur quoi s'appuient ces insinuations? Sur les papiers de Thomas Moore, autorité bien contestable. Les Anglais ont une qualité qui certes les distingue entre les peuples, mais leur tort est de la pousser à l'excès. Ils ne voient en morale comme en politique et en littérature que l'intérêt anglais, l'orgueil anglais; sauver le pavillon! voilà leur cri de guerre. Trop de bruit s'était fait dans le monde à propos des galantes escapades de Byron avec quelques grandes dames de la société britannique; il s'agissait de distraire, de détourner l'opinion, et Teresa Guiccioli, une *Italienne,* se trouva comme à point nommé pour attirer et concentrer sur elle toutes les indignations d'un pharisaïsme qui n'est vraiment de belle humeur que lorsqu'il instrumente contre l'étranger. On con-

çoit bien qu'en tout ceci la seule cause de la vérité nous préoccupe. Pour nous, celle qui fut aimée de lord Byron à l'époque de son séjour à Venise, celle à qui l'âme ravagée du chantre de *Childe-Harold* dut ses ultimes consolations, cette femme-là n'existe plus; depuis longtemps, elle est allée rejoindre son héros dans les Élysées où sont les Elvire, les Julie et les Frédérique, et si nous parlons d'elle comme d'une morte, c'est pour rendre à sa mémoire les doux hommages qui lui reviennent. Aucune femme n'a mieux mérité de lord Byron; tant d'autres l'avaient meurtri, blessé, désespéré, que l'unique place qui restait désormais à prendre près de lui était celle d'une sœur de charité. Teresa Guiccioli remplit cet emploi simplement, tendrement; elle mit le baume sur la plaie, endormit la souffrance. C'est à se demander quel avantage aurait eu Byron de faire d'elle sa maîtresse. Les grands libertins ont des raffinements psychologiques, et, quand leur âme trouve enfin à qui parler, un tel besoin d'estime envers l'objet qu'ils chérissent les saisit, que leurs sens se taisent aussitôt. Il se peut qu'en Angleterre on pense autrement, mais j'ose avancer ici que Byron cette fois aima trop son amour pour y céder.

D'ailleurs la santé du poëte se comportait de mal en pis; au désordre moral répondait l'ébranlement physique; son organisme ne fonctionnait plus que par secousses, par crises nerveuses. La lettre suivante écrite à Murray indique un état spasmodique très-prononcé : « Bologne, 12 août 1819. Je ne sais comment faire pour répondre aujourd'hui à votre lettre, car je ne me sens vraiment pas bien. Je suis

allé voir hier la *Mirrha* d'Alfieri, et le dernier acte m'a donné presque des convulsions. Vous remarquerez que je ne parle point ici d'un de ces mouvements hystériques tels que les femmes en ressentent, mais que j'entends une lutte à mort avec les sanglots qui m'étouffaient, avec une angoisse, une épouvante, dont rarement une œuvre poétique fut pour moi l'occasion. C'est la seconde fois de ma vie qu'il m'arrive d'être remué de la sorte par quelque chose qui n'est pas la réalité même. La première impression de ce genre me vint de Kean lorsque je le vis jouer sir Giles Overreach. Pour comble d'infortune, la personne dans la loge de qui j'étais tomba dans le même état, plutôt par terreur de ma suffocation, je suppose, que par toute autre espèce de motif ayant rapport avec ce qui se passait sur la scène. Bref, j'ai été mal à mon aise, elle a été mal à son aise, et ce matin nous sommes tous les deux entrepris et dans une de ces dispositions tragiques où l'usage des sels d'Angleterre est recommandé. » Les mémoires de la comtesse Guiccioli racontent que lord Byron, à la suite de cet accès, fondit en larmes et quitta le théâtre. L'actrice qui représentait Mirrha ce fameux soir était, paraît-il, si admirable, qu'en dépit de l'horrible passion dont elle subit les tourments, « on ne ressentait pour elle qu'une mystérieuse sympathie ». L'ébranlement chronique s'aggravant, bientôt ces crises se succédèrent à de très-fréquents intervalles. A Ravenne, une autre tragédie du même Alfieri provoqua le même accident. Thomas Moore part de là pour établir un parallèle entre le poëte de *Mirrha* et le chantre d'*Harold;* l'auteur de *la Jeunesse de lord Byron* se plaît à revenir

sur ce discours. « Quand on lit les mémoires d'Alfieri, écrit-il, on est frappé des traits de ressemblance entre le jeune seigneur italien et le jeune lord. Cette même éducation négligée et dure, cet isolement à l'entrée dans la vie, ce mélange d'impétuosité et d'indolence, cette haine de la tyrannie, cette hauteur aristocratique unie à des opinions libérales et républicaines, il n'est pas jusqu'à ce goût des exercices du corps qui ne rappelle au lecteur des mémoires d'Alfieri la triste et ardente jeunesse de Byron. » Tous les deux en effet aimèrent les femmes, les chevaux et les chiens, quittèrent leur patrie en fugitifs, et, mêlant l'action à la poésie, occupant le monde au moins autant de leur personnage que de leurs œuvres, furent de grands comédiens devant les hommes. Là seulement est le véritable trait de ressemblance. Pour le reste, amour de la liberté, républicanisme, on pourrait aussi bien leur comparer Chateaubriand et tous les beaux esprits qui de tout temps se sont prélassés de la sorte, flagellant les princes et caressant le peuple d'un air charmant, despotes par nature et s'attaquant au despotisme, qu'ils pratiqueraient demain au pouvoir. Servir la liberté, sublime tâche qui s'accomplit moins bruyamment! Cet amour-là, comme les autres, veut des cœurs modestes, charitables, dévoués au prochain; les Alfieri, les Byron, n'aiment que leur gloire : tout en eux, jusqu'à leur martyre, se rapporte à l'orgueil personnel; plaignons-les, mais ne nous plaignons pas, car cette féroce vanité, mobile suprême de leurs actions, leur a fait produire leurs chefs-d'œuvre, et c'est surtout par ce qu'ils nous laissent que les grands esprits servent à la cause de l'humanité.

Lord Byron n'eut jamais que ce qu'on appelle des connaissances, il n'eut point d'amis. Entre tous ces clients, familiers, compagnons de voyages et de plaisir qu'il traînait à sa suite, vous n'en citeriez pas un qu'il fût allé chercher de son propre mouvement. Si toute renommée a ses courtisans, quelle attraction n'exercera pas la royauté d'un poëte à la fois grand seigneur et dandy! Se réclamer de lord Byron, s'agiter dans l'orbite d'un tel astre! Lui, comme tous les potentats, se laissait faire, rendait négligemment le salut, le sourire, la poignée de main, et ne se tenait pas davantage pour engagé. Spéculer sur les bonnes grâces d'un homme à la mode est assurément un acte moins dégradant que de tirer sur la bourse d'un financier, mais cela suffit pour vous classer un individu. On n'est jamais l'égal d'un homme dont on attend quelque chose ; or l'amitié ne saurait exister qu'entre égaux. Shelley seul eût été capable de tenir cet office d'ami et de porter plus tard un témoignage véridique. La mort s'y opposa, et c'est au contraire à lord Byron qu'échut l'occasion de parler de Shelley. « Encore un de mort, écrit-il en revenant de voir la flamme du bûcher consumer les derniers restes de Shelley, — encore un homme que le monde aura lâchement, outrageusement méconnu. Shelley fut le meilleur des hommes, le moins égoïste que j'aie jamais rencontré, un homme qui sacrifia tout son bonheur et tout son bien aux autres! »

Pauvre Shelley, son existence fut la personnification du poëte moderne! Il lutta sans relâche et jusqu'à la mort pour les droits de la pensée et de l'imagination contre les préjugés d'un âge qui n'eut pas de plus noble enfant, et qui toujours refusa de le reconnaî-

tre. Il est vrai que Shelley avait beaucoup lu Spinoza, crime sans nom aux yeux des fanatiques, et que ne pardonnent ni les évêques d'Exeter et d'Oxford, ni les lords chanceliers. Je m'étonne que, dans *Stello,* Alfred de Vigny ait oublié Shelley. Sans Shelley, point de complet martyrologe; on lui prit jusqu'à ses enfants! La vieille Angleterre l'avait excommunié, banni... Et ce damné, quiconque plongeait en son cœur, regardait dans sa vie, n'y trouvait que dévouement, amour. Aimer les hommes à ce point et en même temps nier Dieu, est-ce possible? *Cor cordum!* ces deux mots caractéristiques du poëte-martyr sont de Byron, et cette épitaphe rachète celle du chien Boatswain.

Shelley avait vingt-neuf ans lorsqu'un jour, se promenant dans le golfe de la Spezzia, un coup de mer l'engloutit avec sa nacelle. Il était svelte, de figure allongée, avec le charme et la gracilité d'une jeune fille; ses grands yeux pleins de phosphore et de vie étrange avaient, comme ceux de Novalis, l'effarement de l'infini. D'épais cheveux châtains flottaient en boucles autour de son front, et sur sa joue, de blancheur lactée, flamboyait cet incarnat de mauvais augure dont certaines pâleurs se colorent à faux comme des roses blanches qui deviendraient rouges. Ses nerfs étaient des fibrines de sensitive qu'il fallait à chaque instant détendre, apaiser. L'opium avait de bonne heure ruiné tout son système, et le délire, comme une épée de Damoclès, nuit et jour menaçait sa tête. Des idées par myriades, et, pour en soutenir le faisceau, point de force! Des rêves, des visions dont il n'était pas maître, et qui le tourmentaient, l'ensorcelaient! Se venger de

cette société qui le haïssait, user, comme Byron, de représailles, il n'y pensa jamais. C'était l'âme d'un Ariel. Vaporeuse, éthérée, sa poésie nage dans le bleu, chante en montant toujours à la façon de l'alouette. Byron était armé de pied en cap contre les hommes ; au service de ses colères, de sa diabolique ironie, il avait la satire et l'invective. Son train de vie, son opulence, son harem, ses chiens, ses chevaux, son aristocratie, tout cela faisait partie de l'arsenal qu'il employait pour mettre en état de siége poétique l'Angleterre et la vieille Europe ; mais le pauvre Shelley, quelles ressources possédait-il pour aller en guerre ? Le scandale sous lequel il succombait n'était pas même l'immoralité de Byron, théâtre où le gladiateur superbe pouvait en mourant frapper encore ses adversaires et passionner la foule ; — on l'accusait de ne pas croire en Dieu. Les docteurs de la loi, les gazettes, toutes les commères de la Grande-Bretagne avaient fulminé l'exorcisme contre ce rêveur épris de mysticisme, altéré d'infini. Que pouvait-il répondre ? Est-ce qu'on argumente avec les faibles ? — La poésie de Shelley se rapproche beaucoup de celle de Novalis, et ce n'est point seulement par des traits de physionomie que ces deux rares poëtes se ressemblent. Contemplation de la nature, divination de ses moindres secrets, mélange exquis de sentimentalité et de métaphysique, avec cela nulle plasticité, des mirages et point de formes, l'élévation aboutissant au vide, une atmosphère où l'on éprouve, à force de monter, ce refroidissement qui vous gagne dans les couches supérieures de l'air ! — La *Reine Mab,* ce rêve d'un enfant de dix-sept ans, faisait l'admira-

tion de Byron. Qu'on lise à ce sujet une note des *Deux Foscari;* l'influence fut même si forte que le drame de *Caïn*, au second acte surtout, en a gardé l'empreinte. Du reste, ce n'est point l'unique fois que la pensée de Shelley ait déteint sur Byron.

Dès 1816, ils s'étaient revus en Suisse. Shelley, nouvellement marié à sa chère Mary Godwin (l'auteur de *Frankenstein*), venait passer l'été dans une maison de campagne au bord du lac de Genève, et non loin de la villa Diodati, qu'habitait Byron. Les deux amis se rencontrèrent dans un hôtel, sur la route de Coppet. Pourquoi l'aimable biographe de la *Jeunesse de lord Byron* a-t-il omis à cette occasion un chapitre qui, de sa plume, eût acquis tant d'intérêt? Lord Brougham parlant aux Français de Voltaire semble prendre à tâche de négliger le séjour en Angleterre pour ne nous entretenir que de Cirey et de ses hôtes, que nous connaissons trop. Ici, même lacune dans le livre et même désappointement chez le lecteur. Pourquoi, fût-ce agréablement, revenir à des choses connues, alors que l'on possède à part soi l'inédit et tout le talent qu'il faut pour l'écrire? Shelley, lord Byron à Coppet, tableau d'histoire et de famille dont se repaissait d'avance notre curiosité, et que l'on nous refuse! Lord Byron admirait infiniment Mme de Staël, mais il la craignait. Ce talent viril, ce caractère, effrayaient, décontenançaient sa nature moins efféminée encore que féminine. Il mettait *Delphine* fort au-dessus du célèbre roman de Rousseau, et l'intérêt que lui témoignait Mme de Staël le flattait beaucoup; cependant nous voyons qu'il se maintint toujours à distance, plus sous l'autorité que sous le charme. La

vraie sympathie fut pour Mme la duchesse de Broglie. Tant de simplicité unie à tant d'intelligence, de vertus, l'eut bientôt subjugué. « La force douce est grande, » disait jadis Épiménide, et nous ajoutons : souvent d'autant plus grande qu'elle a pour vis-à-vis la force qui s'affirme et que, sans le vouloir, elle lui fait contraste. « Je ne connais rien de plus beau, de plus touchant que le développement des affections domestiques chez une femme supérieure ! » Quel douloureux retour sur lui-même impliquent ces paroles de lord Byron !

Lord Byron et Shelley vécurent pourtant de belles heures côte à côte ; le lac, tout proche, offrait carrière à leur navigation : « Beau lac, t'en souviens-tu ? » On s'embarquait le soir à la clarté des étoiles, et tandis que la bise enflait la voile, leurs âmes silencieuses se comprenaient. S'il y a toujours en ce monde un être devant lequel le *poseur* le plus imperturbable redevient simple, pour lord Byron, ce maître en l'art de se détendre, ce professeur d'humanité fut Shelley. Cette nature de sensitive le ramenait involontairement. On assure qu'il n'est point de cheval indomptable à la main d'une femme ; certaines âmes affectueuses doivent avoir ce don d'apaisement, disons mieux, d'intimidation. L'impétueux Byron avait appris à se contenir devant ce délicat jeune homme, à rentrer, à taire ses colères, dont l'essor allait reparaître bientôt dans *Manfred* et dans ce troisième chant de *Childe-Harold,* qui, non moins que la tragédie de *Caïn,* portent la trace du passage de Shelley. Au demeurant et en dépit de leurs prédications libérales, deux grands aristocrates que ces fiers penseurs : *odi profanum vulgus et arceo!*

Même devise, que chacun accentue à sa manière, celui-ci d'un ton âpre, arrogant, parfois inhumain, celui-là d'un air de romanesque rêverie, mais qui jusque dans l'attendrissement laisse vibrer la note dure. Byron ne parle d'amour qu'avec des paroles de haine, fait les doux yeux à ces démons de l'existence qu'il pourchasse et caresse à la fois, tandis que Shelley, dont l'idéal mystique est la transfiguration même de l'existence, les combat en se noyant dans le pur éther. C'est dans son *Prométhée délivré* qu'il faut admirer le triomphe de ce symbolisme. L'esprit a vaincu la matière; à force d'amour et d'acharnement à la lutte, l'humanité s'est reconquise. Ce poëme de la rédemption universelle vint au jour parmi les ruines des bains de Caracalla, dans Rome, où fut aussi composé le drame des *Cenci*, « la plus belle œuvre de la tragédie moderne, au dire de Byron, et point indigne de Shakspeare ». Après un rapide séjour en Angleterre, où l'attendait de nouveau son démon familier, l'infortune, qu'il s'était habitué à traiter désormais comme « une amie, une sœur[1] », Shelley, décidé, sinon à rompre entièrement avec le monde, du moins à ne plus vivre que pour un cercle intime, se rendit en Italie avec sa femme, parcourut Rome, Naples, Pise. A son passage à Venise, il avait retrouvé Byron, connu la Guiccioli, écrit *Julian et Maddalo*, peinture de la vie des lagunes où le poëte de *Childe-Harold* et lui sont représentés. Au nombre de tant d'élégies, de satires, de songes et de dithyrambes que vit éclore cette

[1] Voyez, dans les *Shelley Papers*, la pièce intitulée *Appel à l'Infortune*.

période, on en citerait plusieurs dont le titre seul marque une date, *Hellas* ou *le Triomphe de la Grèce* par exemple, et bien d'autres : hymnes à la liberté, cris de détresse et chants d'agonie d'une âme préludant à son apothéose.

De ces agitations, de ces luttes et de ces misères, la destinée avait fixé le terme. Les flots de la Méditerranée engloutirent leur victime. La douleur de Byron fut vraie, profonde. Autour de lui sévissait la mort. Allegra, sa fille naturelle, venait aussi d'être enlevée à sa tendresse. Consterné, brisé, il se rattachait à Teresa Guiccioli, sa dernière espérance, son unique amour désormais en ce monde. De Venise, elle avait fui à Ravenne; Byron accourut, pensa même à l'épouser. Son état maladif, l'irritabilité croissante de ses nerfs, lui rendaient de plus en plus nécessaire la présence et le commerce d'un être bon et doux à ses caprices, n'ayant au cœur pour ses vivacités et ses souffrances que soulagement et consolation, et toujours en sainte alliance avec la jeunesse et la grâce. Comme tous les romantiques, Byron devait avoir son heure d'élévation religieuse. On raconte qu'un jour agitant des questions de dogmes avec Walter Scott, le romancier lui dit : « Ne vous avancez pas trop; vous changerez d'avis tôt ou tard, c'est ma conviction. — Quoi donc? s'écria Byron d'un air piqué, êtes-vous aussi de ceux qui prétendent que je me ferai méthodiste? — Point du tout, répondit Scott, mais je ne serais nullement étonné de vous voir devenir catholique et vous distinguer par l'austérité de vos pénitences. » Un instant, en effet, le catholicisme l'attira vers ses cloîtres méditatifs, où tendent les immenses lassitudes; mais

presque aussitôt ces velléités s'évanouirent, remplacées par d'autres desseins plus conformes à la nature équestre du héros, à ses goûts de voyages et d'aventures, et l'Europe, au lieu d'un Rancé, vit surgir un Tancrède.

VI

Lord Byron ne pouvait se faire moine ; il se croisa. En échange des jours heureux passés sur le sol de la Grèce et des splendides inspirations reçues de ce côté, le noble barde offrit le sacrifice de sa vie. Avant de quitter l'Italie, il adresse un appel à ses amis, arme un navire ; on met à la voile, et le 5 janvier 1824 lord Byron débarque à Missolonghi. Jamais prince n'eut pareil accueil ; aux cris enthousiastes de la population, l'artillerie des forts unit ses salves. Rénovation superbe ! toutes les ombres dont cette belle figure semblait offusquée ont soudainement disparu, le poëte et le soldat restent seuls. Les plus sérieux projets tenaient son âme occupée, et ce qu'il y a de certain, ce qu'affirment les hommes du métier, c'est qu'il développa dès l'abord des talents extraordinaires d'organisation. Il aurait voulu précipiter les choses, mais les empêchements se succédèrent. Byron crut voir dans ces retards l'effet de la mauvaise volonté et s'en irrita ; de son irritation bientôt naquirent le dégoût, la mélancolie, cette nervosité fébrile qui fut le malheur de son existence et le vice prédominant de son caractère.

Le 15 février, il tombe frappé d'épilepsie ; ses amis cherchent à l'éclairer sur les dangers d'une atmos-

phère paludéenne, il refuse de s'éloigner, et quelques jours après, rentré avec le frisson de sa promenade à cheval, il s'alite, le délire le prend, on le saigne, on le tue. Le 19 avril au matin, il eut l'air de s'éveiller d'une léthargie où l'épuisement l'avait plongé, ses grands yeux s'ouvrirent pleins de lumière, puis irrévocablement s'éteignirent. Ainsi mourut Byron à la fleur de l'âge, et cette mort, qui fut chez ce grand sceptique l'acte du plus magnanime enthousiasme, imposera toujours silence à bien des récriminations. L'Angleterre, qui de son vivant l'avait banni, pouvait maintenant réclamer son corps pour l'ensevelir à Hucknell dans le caveau des ancêtres. « Sa sœur Augusta-Marie Leigh élève cette pierre à la mémoire de son frère ! » A côté d'un nom si glorieux d'époux et de père, un seul nom fidèle s'est inscrit, celui d'une sœur : isolement partout, désert autour de son berceau, de sa tombe ! Il arrive chez les Ombres comme il entrait jadis à la chambre des pairs, sans personne pour l'introduire [1] ! Cependant l'ingrate patrie n'eut de lord Byron que ses

[1] « A la lettre que lord Byron écrivait à lord Carlisle, son parent et son tuteur, pour lui rappeler que le moment s'approchait d'aller prendre siége à la chambre haute, il ne reçut qu'une froide réponse où lord Carlisle se contentait d'indiquer à son pupille les formalités à remplir. Là ne se borna point la mauvaise grâce du noble comte, et l'entrée du jeune pair à la chambre fut retardée de plusieurs semaines par le refus de lord Carlisle de communiquer au chancelier les renseignements nécessaires sur la famille Byron. Enfin les préliminaires s'arrangèrent, et au printemps le noble poète alla s'asseoir au milieu de ses pairs, *seul* et *abandonné* comme le jour où il arrivait enfant à son domaine héréditaire. » *Private reminiscences of lord Byron.*

ossements; son cœur, donné à la Grèce dans la vie, lui resta dans la mort.

Cor cordum! Qui sait si, de cette inscription votive à la mémoire d'un ami, quelque chose ne s'appliquerait pas à Byron lui-même? Son cœur ne la parlait-il point aussi, cette langue immortelle du beau, de la mélancolie, qui s'adresse à tous les cœurs humains, les émeut, les remue et les fait noblement vibrer? « Celui-là était un homme! » s'écrie Shakspeare jugeant Brutus par la bouche de Marc-Antoine. Un tel mot n'irait point à Byron, il le dépasse; mais dans ce caractère orgueilleux et vain, inconsistant, volage avec les femmes, irréfléchi dans ses actes, immoral et non vicieux, comment négliger ce qui vient de la naissance et de l'éducation? Maudisse lord Byron qui osera! nous sommes de ceux qui pensent qu'il faut le plaindre. Ce grand bruit qu'il a mené par le monde, pourrait-on le payer davantage? Il a payé pour tout, pour sa naissance et son éducation, pour sa couronne de poëte et pour celle de pair d'Angleterre. Ce ton revêche, acariâtre, cette humeur insociable, présent d'une méchante fée, composaient le premier fonds de sa poésie; voyant le tour réussir, il l'exagéra, et son plaisir fut de se rendre chaque jour et par tous les moyens plus impossible, de telle sorte que lui-même perdit conscience du mensonge comme de la vérité, et, ne discernant plus, passa du cynisme au titanisme et du titanisme au byronisme, suprême expression d'un état de désordre intellectuel et physique, d'un régime qui relève de la pathologie au moins autant que du domaine de l'esthétique.

Ces hommes qu'il se figurait détester, il recher-

chait leurs applaudissements, versait des larmes sur leurs misères, leur prêtait au besoin de l'argent. « Vous me dites que personne au monde ne donnerait un sou à cet individu, écrit-il à Murray, son éditeur; c'est justement parce qu'il est assez malheureux pour que personne ne lui prête un sou que j'entends, moi, lui donner ce qu'il demande [1]. » Bienfaisant et de cœur généreux, Byron avait la munificence des sceptiques, il s'amusait à poser des énigmes à la galerie, s'inspirait volontiers de la scène du pauvre dans le *Don Juan* de Molière. Sorti un jour à cheval, il rencontre une vieille femme et lui jette sa bourse. Jusqu'ici tout est fort simple; mais pourquoi noter le trait dans ses tablettes? Apparemment pour laisser de la besogne aux commentateurs et glossateurs à venir. S'il s'en trouve qui passent outre à l'*invite,* quelqu'un y répondra. Bien des manières s'offrent en effet d'expliquer ce rébus à l'avantage comme au préjudice du personnage, qui, selon le point de vue du biographe, sera tout de suite le plus généreux, le plus dissipateur ou le plus fou des hommes. Quant à moi, rien ne m'assure que la vue de cette malheureuse femme n'ait point réveillé chez lord Byron le souvenir d'une rencontre semblable, où le poëte, accosté, sollicité, refusa de se laisser toucher. Les nobles âmes ont de ces retours, et le repentir de celle-ci fut, qui sait? de jeter l'aumône cette fois avant qu'on la lui demandât. Peut-être aussi ce remords, caché au plus profond du cœur, dirigeait sa main, alors qu'il lançait cette

[1] Une somme de 150 guinées, et cela lorsque lui-même il se trouvait dans une situation financière des plus difficiles.

bourse, croyant simplement s'en débarrasser parce qu'elle le gênait.

La pensée humaine a des replis qu'il faut désespérer de sonder. Nous rendons-nous toujours bien compte des actes que nous accomplissons? Comment un autre prétendrait-il savoir de nous ce que nous-mêmes nous en ignorons? Notre propre vie reste souvent pour nous-mêmes un secret, et nous voudrions parler de celle des autres, l'expliquer, la juger! Confessions de Rousseau, de Goethe, d'Alfieri et de Benvenuto, Mémoires du cardinal de Retz, Confidences de Lamartine, œuvres d'arrangement et de fantaisie, où la vérité n'apparaît qu'agrémentée d'arabesques! La vérité nue, mais rien que d'y toucher l'effroi vous gagne, tant ce qu'elle aurait à vous révéler contient de sombre, d'affligeant et d'abject, et cela pour les plus grands d'entre nous comme pour les plus infimes! Ce que nous nous figurons d'un grand homme est toujours plus ou moins une sorte de fantaisie dans laquelle nous-même, à notre insu, nous jouons le premier rôle. Involontairement, nous dirigeons dans ce sens toutes nos informations, appuyant sur ce qui nous convient, glissant sur le reste, et donnant par là satisfaction à l'immense besoin d'idéal qui nous possède. Ce n'est point dans leurs actions privées qu'on doit étudier les hommes de génie, c'est dans leurs livres. Il n'y a qu'un chemin pour aller à la découverte d'une belle âme, le sentiment de ce qu'elle a pu avoir de beau. Commençons par aimer le sujet, puis directement abordons-le dans son royaume, la pensée, et tout ce que nous avons à savoir de lui, nous le saurons. Vingt pages de *Childe-Harold,* de *Caïn* et de *Don Juan* m'en

disent plus sur le naturel, le tempérament, l'*idiosyncrasie* de lord Byron que la biographie la mieux fournie. Ces anecdotes, vieilles ou neuves, ces commentaires, ces mémoires, ne font que me replacer toujours devant les yeux le type conventionnel, le *poseur,* le magot, pour employer le terme de Louis XIV. Je le vois, je le touche et tel qu'on me le donne, ironique, mal content, dégoûté, sentimental, il m'ennuie, me repousse comme ferait un grand enfant gâté, un de ces fils de famille méprisant la vie et ses devoirs, tandis que ce même personnage, dès que vous l'encadrez dans *Childe-Harold,* aussitôt change d'aspect. Ce n'est pas que certains côtés en soient moins haïssables, mais qui peut s'occuper des faiblesses d'un homme en lisant de pareils vers, auxquels le lyrisme moderne, si grand qu'il soit, ne saurait opposer aucun nom, pas même celui de Lamartine?

L'harmonie est d'ordre divin; les dieux seuls savent par où sauver le cœur qu'ils déchirent. Parmi les poëtes, je n'en connais qu'un seul qui possède le don sublime d'apaisement, de guérison, et dont la main à la fois terrible et salutaire sache panser la blessure, si profonde et si douloureuse qu'il l'ait faite : c'est Shakspeare. Lord Byron ne range pas avec les dieux; il n'a rien de l'Olympe, ni la pondération des forces, ni la sérénité : c'est un titan : et ce rôle de Lucifer qu'il s'est choisi, bien que démodé, lui sied encore. Qu'on le prenne avec soi dans la tempête et l'ouragan, quand la femme que vous aimez vous a trompé, quand la liberté tombe et que la servitude règne; la poésie de lord Byron a des résonnances qui tuent; ses plaintes sont parfois des

grincements. Lisez, récitez-vous les *Mélodies hébraïques* dans les solitudes d'une nuit d'automne, et les versets des psaumes vous viendront aux lèvres. Quel sentiment de la nature, quel vol continu vers le sublime! Byron a beaucoup aimé les femmes, il nous l'a dit et nous le prouve; mais combien davantage n'a-t-il pas aimé les caresses, les bercements, les sanglots, les furies du jaloux et perfide océan! « Flots et cieux étoilés, ne faites-vous point partie de mon être, de mon âme, comme je fais partie de vous! Votre amour n'est-il pas au plus profond de mon cœur, et avec quelle passion pure [1]! » Et quelques strophes avant, s'adressant aux montagnes : « Je ne vis point en moi et ne suis qu'une partie de ce qui m'environne, et la haute montagne me semble un de mes sentiments. » La nature l'émeut, l'ébranle, et de cette impression unie à ses révoltes, à ses éplorations personnelles, jaillit le flot de poésie. Ce qu'il y a de certain, c'est que Byron n'exerce vraiment sa souveraine puissance que dans les régions de la subjectivité. L'œuvre qu'il prétend créer de main d'artiste ne respire que monotonie. Ses femmes ne vivent point; elles n'ont que l'animation de la circonstance, le mouvement obligé de tendresse et de passion que la situation leur commande. Rentrées dans la coulisse, elles n'ont plus de raison d'être; toutes d'ailleurs se ressemblent. « Médore et Gulnare, a dit spirituellement Macaulay,

1 . . . . . Waves, and Skies, a part,
Of me and of my soul, as I of them?
Is not the love of them deep in my heart
With a pure passion?

(*Childe-Harold*, chant III, LXXV.)

c'est la même personne, avec cette simple différence que l'une a sa harpe et l'autre son poignard. » Desdemona, elle aussi, a sa harpe, et lady Macbeth son poignard, Ophélie sa couronne de folle-avoine; essayez d'ôter à ces figures leur attribut, et vous verrez si les caractères s'en amoindriront. A force de s'apitoyer sur ses propres douleurs, d'irriter ses blessures et de les chanter en hymnes magnifiques dont la symphonie emplit le monde, un homme finit par ne plus voir que lui dans l'humanité, et peu à peu s'habitue à ce rôle de géant foudroyé. L'élancement sincère des premiers jours devient à la longue une attitude : le héros se guinde, se manière. La poésie de lord Byron reste immortelle; mais gardons-nous bien de la jamais confondre avec le byronisme, cette calamité qui n'a que trop sévi chez nous et ailleurs en des temps déjà reculés, et qui ne demanderait pas mieux que de renaître. Cette comédie de l'individualisme eut des acteurs très-applaudis, dont le renom aujourd'hui s'efface et disparaîtra de plus en plus. Tout cela est mort et ne saurait revivre. Qu'est-ce que le cours des années comparé aux événements qui nous séparent de cette période d'imitation, de dilettantisme et de dandysme, qui nous en éloignent à jamais?

On a remarqué justement qu'à dater de la bataille d'Iéna, Goethe n'avait plus rien produit de considérable; il semblait que l'ébranlement du sol national eût tari l'enthousiasme dans ses sources vives. A soixante ans environ de distance, la même commotion s'est produite et bien plus formidable, car cette fois c'est de la société moderne tout entière, de sa vie et de sa mort qu'il s'agit, et, quelque empressée

que l'Europe se montre à se désintéresser de nos affaires, la question brûle pour elle non moins que pour nous. Dans un pareil état de choses, quelle figure ferait un homme accordant sa lyre au clair de lune et venant parler de ses défaillances morales et de sa maîtresse qui le trompe à des gens que l'idée de patrie tient éveillés? Byron lui-même avec son génie et ses audaces, Byron pair d'Angleterre et grand seigneur, y succomberait : le byronisme est mort, nous le savions; lord Byron lui a-t-il survécu? Question délicate que nous ne nous sommes point posée sans inquiétude, tant l'effacement progressif des choses que nous avons jadis le plus admirées nous inspirait la défiance. Nous avons voulu tout relire, tout revoir, et nous sommes heureux d'en porter hautement le témoignage. Le poëte a résisté; oui, c'est un maître, « le maître », comme disait M. Villemain, dont la voix nous revient aujourd'hui avec cette puissance de vibration qu'elle avait en récitant les stances de *Childe-Harold*. Les héros et les demi-dieux sont des hommes, nul mieux que lord Byron ne l'a démontré par l'exemple de sa vie; chez eux, les misères humaines empiètent fatalement sur le côté divin; pleins de l'idée d'eux-mêmes, enflés de leur mérite, ils se séparent de la société au premier sujet de rupture; insensiblement la mésintelligence s'accroît, amenant le divorce. Ils entendent ne se tromper jamais, leurs avortements doivent passer pour des merveilles, et la réverbération de leurs chefs-d'œuvre les éblouit jusqu'à les rendre fous. Comme l'amitié a ses restrictions, ils n'admettent autour d'eux que des flatteurs et des complaisants. N'est-ce pas l'histoire de toutes les

royautés? raison de plus pour n'étudier les rois que dans leurs actes et leurs œuvres. A ce compte seulement, nous sauvegarderons nos illusions. L'héritage d'un grand homme n'est point dans ce qui le rapproche de nous, il est au contraire dans ce qui l'en éloigne et nous le rend inaccessible. Le poëme de *Childe-Harold*, certaines parties de *Don Juan* atteignent ce but :

> Sume superbiam
> Quæsitam meritis, et mihi Delphica
> Lauro cinge volens, Melpomene, comam!..

Que les gens soucieux des trésors de l'esprit humain se rassurent; si le héros d'un jour a disparu, l'œuvre tient, immortelle par divers côtés, et dans l'ensemble moins affectée qu'on aurait pu le craindre. Byron subsiste, et c'est à son amour de la nature, à ses élans de cœur vers la liberté qu'il le doit. L'antique phare d'Héro que le noble lord prit pour guide en traversant l'Hellespont à la nage brille encore et brillera éternellement aux yeux de qui n'aura point désespéré de l'idéal.

LAMARTINE

I

Bérénice est peut-être le plus délicat des chefs-d'œuvre de Racine, celui qui contient les vers les plus charmants, les plus émus.

Eugène Delacroix raffolait de cette poésie et vous la récitait avec bonheur : qu'il n'y eût en cela quelque affectation, je n'oserais le nier. On peignait le *Massacre de Scio, Hamlet,* l'*Enfer* de Dante et *Sardanapale*, mais on adorait les vers classiques. C'était une attitude comme tout le monde en avait dans ce temps : je vois encore Musset assis sur une table du Café de Paris et nous débitant d'un sang-froid admirable quelque chose comme cent cinquante vers d'une messénienne qu'il avait apprise le matin, un peu pour nous démontrer que Casimir Delavigne était le plus grand poëte du siècle, et beaucoup pour agacer Victor Hugo.

Un soir donc que nous causions de Racine et de *Bérénice,* Delacroix, après s'être, à son ordinaire, étendu sur la délicieuse tirade d'Antiochus au premier acte, se redressa plus vif et plus lancé, et bientôt son admiration devenant agressive :

« Quels vers ! s'écria-t-il, est-ce assez pittoresque !

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

Assez pathétique, assez joliment ouvragé :

Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée !

Où trouver chez nos romantiques cette pureté de langage, ce sens élégiaque et divin de la passion ? »

— Et le *Lac,* répondis-je ?

« Le *Lac* de Lamartine, reprit-il en haussant les épaules de pitié, une romance ! Mysticisme et troubadourisme ; la prose poétique de Chateaubriand mise en strophes ! Où placez-vous l'accent de vérité dans ce morceau ? Est-ce ainsi que parle la nature, et cause-t-on de la sorte avec sa maîtresse quand on la promène en bateau ? Ce beau fils en habit noir, en long manteau que le vent secoue et qui tient une harpe dans ses bras, cet inspiré, ce barde et ce ménestrel, les lithographies des marchands de musique ne nous montrent que lui, son clair de lune, son esquif et sa tour à créneaux. Votre *Lac,* mon cher, n'est qu'une romance, je vous le répète, et si vous n'êtes pas content, j'ajoute : une romance de Romagnesi, compositeur également fort en vogue aux beaux jours de la Restauration. »

Cette conversation date déjà de loin et se passait en avril 1856, un soir, dans un jardin de la rue de la Chaise, mais le temps ni le lieu ne font rien à l'affaire ; ce qui importe c'est l'exactitude, et j'en puis répondre, ayant tout noté sur l'heure même. Depuis,

il m'est arrivé souvent de relire le *Lac*, et toujours avec admiration. D'où vient cela? Car il faut bien se l'avouer, les critiques, non, certaines critiques d'Eugène Delacroix, subsistent; le naturel manque, peu d'imagination, une rêverie assez banale, et dans l'exécution aucun imprévu, rien de trouvé! Eh bien, alors, où découvrir la raison de cette consécration presque universelle, de cette admiration qui durera probablement aussi longtemps que la langue française? Je vais vous le dire : dans l'harmonie parfaite du morceau, dans le charme infini de cette période cadencée qui vous berce sans jamais se détourner du sentiment. Le rhythme pourrait avoir plus de vigueur, l'image plus de coloration, de personnalité; mais quelle heureuse disposition du discours; de l'abondance et rien de trop, point de dissonance, pas une seule! Qualités négatives! s'écrieront les difficiles. Peut-être, et j'en conviendrai volontiers, pourvu qu'on m'accorde que c'est avec cette sorte de qualités que sont faites les œuvres restées classiques. A vingt ans de distance, Alfred de Musset reprend le motif, sa pièce intitulée *Rappelle-toi* n'est qu'une réminiscence du poëme de Lamartine, réminiscence bien autrement montée en couleur, en verve littéraire, et d'un sentiment bien plus immédiat que l'original, et cependant, malgré sa valeur de détail, cette pièce ne vous satisfait pas à cause du défaut de proportions : c'est un recommencement continuel, tout s'y perd en divagations qui vous semblent n'avoir pour but que de ramener le refrain. En outre, lorsque Musset composa son élégie, la poésie de l'amour et des larmes n'était déjà plus neuve; autant on en peut dire d'une pièce de Victor Hugo dans les *Rayons* et les *Ombres :*

Oh ! dites-moi, ravins, frais ruisseaux, treilles mûres,
Rameaux chargés de nids, grottes, forêts, buissons,
Est-ce que vous ferez pour d'autres vos murmures.
Est-ce que vous direz à d'autres vos chansons?

Il ne suffit pas de prendre le premier sentiment venu, le premier modèle, et de le reproduire. Il faut marquer cette figure de l'empreinte typique, et l'amener à vivre dans la sphère des créations idéales, qui durent éternellement. Nombre de pièces de Lamartine ont cette empreinte ineffaçable, il y a le souffle d'en haut, ce *nescio quid* de spontané, de définitif, qui fait que l'impression primitive d'une œuvre devient tradition, s'implante, s'impose, et que refuser d'y croire, en douter, devient hérésie. L'inconscient, voilà ce qui manque à notre art d'aujourd'hui ; tout y est préparé, *voulu*. Assortir des rimes, ciseler des strophes, ouvrer des mots qu'on taille à facettes comme des diamants, c'est le pont aux ânes. A ce métier, tout le monde s'entend, tous excellent à jongler avec des substantifs et des adverbes, à travailler d'un goût miraculeux des curiosités inappréciables, qui ressemblent à ces boules chinoises enchevêtrées les unes dans les autres; une première se creuse pour en contenir une seconde qui en renferme une troisième et ainsi de suite. *Musiquer* en poésie, *peindre* en musique est le travers du temps ; les uns n'ayant rien à dire filent des sons, les autres, à défaut de mélodie, emploient le rhythme. Beethoven, Schumann, Lamartine ignorent ces sortes d'exercices *caractéristiques* et se contentent de chanter leur âme.

L'art des vers n'est point la poésie, entendons-nous. « Il travailla toute sa vie sur le vers français, »

écrit la Harpe. Quelle épigramme dans cet éloge : *Travailler sur le vers français!* Tous les mystères de la forme, du rhythme, de la couleur sont divulgués. Jamais on ne fit plus facilement des vers difficiles, jamais la *technique* ne fut portée si loin, et jamais il n'y eut moins de peintres, moins de musiciens et moins de poëtes, dans la haute et souveraine acception de ce terme appliqué à des personnalités, telles que Lamartine ou Victor Hugo, Ingres ou Delacroix, Hérold, Auber ou Boiëldieu. On remarquera que je ne parle ici que des Français, et justement un fait me revient à l'esprit, bien significatif, et que je tiens de l'auteur de la *Muette*. Il s'agissait non point d'un sonnet, mais d'une fugue sans défaut, objet non moins rare jadis, et ce morceau de science accomplie dont s'émerveillait le directeur du Conservatoire était l'œuvre d'un bambin de douze ans; Auber stupéfait ordonna qu'on fit monter le Mozart en herbe, et quand Halévy le lui présenta, l'illustre vieillard encouragea l'enfant, puis, malicieusement, lui frappant sur l'épaule : « Très-bien, mon bonhomme, très-bien! et maintenant il va te falloir trouver un *pont-neuf* pour mettre là-dedans! » Un pont-neuf, une idée, c'est à quoi nous pensons le moins, Bridoisons que nous sommes, uniquement occupés de la forme! Et l'inspiration, que devient-elle dans ce jeu puéril de syllabes, de sonorités et de valeurs? Que devient le grand souffle lyrique? Sans l'inspiration pourtant, point de poëte; sans elle, point de Lamartine. Qui nous rendra cette divine inconscience du chantre des *Méditations,* des *Harmonies* et de *Jocelyn?* Qui nous rendra toute cette poésie *vécue* avant d'être chantée?

Il y a de certains sentiments et de certains styles qui sont pour ainsi dire contagieux, et qui teignent de leurs couleurs tous les esprits. A ce point de vue les *Méditations* occupent un rang historique. Lorsque aujourd'hui nous parcourons ce livre, nous avons quelque peine à nous figurer, qu'à la période de son apparition, les contemporains aient pu le juger si paradoxal ! En effet, tout ce que renferme le volume des *Méditations,* tout ce qu'il dit, a tellement depuis été redit et rebattu ! De cet amour épuré, qui dans son platonisme confine à l'adoration, de cette religion sentimentale, de ce naturalisme du clair de lune, des étoiles, de l'Océan et des grands bois, de ces mélancolies des solitudes, de ces éplorations, de cette nostalgie de la mort, quel abus n'avons-nous pas fait depuis quarante ans? Mais en 1826 ces idées-là n'étaient point ce qu'elles sont aujourd'hui : de simples et inoffensifs lieux communs à sustenter d'innombrables petits livres que chaque matin voit éclore, et que chaque soir voit mourir derrière la vitrine de l'éditeur ; c'étaient bel et bien des paradoxes, tant à cause de leurs tendances militantes en faveur du trône et de l'autel, que par le renouvellement de la forme qu'elles allaient provoquer : à nouvelle inspiration, autre langage : *Cantemus Domino nostro cantica nova !*

Lamartine fut l'ouvrier de cette première heure, et jamais on ne fera valoir ce titre assez haut. Sa poésie n'a point d'école, elle est en lui, émane de lui comme son propre souffle ; instinct, don de Dieu, pur génie ! La fleur ressent-elle quelque chose du parfum qu'elle exhale? Le rossignol a-t-il conscience des effets que sa voix produit en notre âme? Ainsi de

Lamartine, de ces chants qui, tendres ou mélancoliques, triomphants ou désespérés, toujours mélodieux, varient toujours le même thème : Dieu, amour, nature. Il invente pour la rêverie une langue musicale, donne couleur de mysticisme à toutes les passions qui animent cette fière et noble jeunesse de la Restauration. Amour de la paix, de la liberté, haine contre Napoléon, religion, enthousiasme, il tient tout de sa mère, de cet instinct qui l'emporte sur sa conviction et prédomine. Il paye en étant ce qu'il est et non comme un simple mortel en faisant ce qu'il peut; s'il fait des victimes, il croit les avoir dédommagées par une larme, une strophe données en passant. Un lyrisme souvent aqueux, des pièces qui se suivent et se ressemblent. Son vers manque de modulation et va par paraphrases, abondant, coulant comme un vers classique avec quelque chose qui semble venir d'un mystérieux lointain. Né en pleine nature, Genève et son lac, le mont Blanc et ses neiges éternelles, — le voilà comme Rousseau directement, immédiatement saisi par le vif! Il voit, il respire, il sent, il a commerce naïf avec la nature et non point avec les esprits de la nature, et, pour goûter le clair de lune, n'a pas besoin du cor d'*Hernani* et de mille autres accessoires de théâtre. Lamartine ne trouve point les dessous, rien de maladif dans sa façon de contempler, de rendre un paysage; le séjour des villes, le rationalisme continu éveillent des idées de paysages fantastiques; l'homme habitué au pavé des villes, réduit au seul spectacle des bois et des vallons en toile peinte, a des hystéries que le rustique ne connaîtra jamais. Lamartine est un rustique comme Virgile, son pittoresque (voyez

Jocelyn et ses inépuisables descriptions où l'image incessamment renouvelée se déroule sans fin), son pittoresque a besoin de beaucoup d'espace; mais quelle grandeur d'effet il obtient avec ces vers superbes, débordants, admirablement beaux jusqu'en leur négligence et leur abandon :

> De la lune partout les clartés répandues
> Comme d'un lin lavé les toiles étendues.

Aux yeux de Goethe, un vers de Virgile ennoblit, complète un paysage. Promenez-vous à Sorrente parmi les orangers en fleurs, visitez Caprée, les strophes des *Méditations* et des *Harmonies* vous viendront aux lèvres, altières et mélodieuses, tendres et sévères comme les contours et les lignes du splendide tableau qui vous environne. Le paysage de Lamartine est celui de Poussin, de Claude Lorrain, des grands classiques : peu ou point de curiosités, de raretés; les insectes, si fourmillants et bourdonnants chez Victor Hugo, à peine interviennent. Les vrais romantiques entendent le bruit de l'herbe qui pousse, comprennent et parlent la langue des oiseaux, et ce n'est point assez pour eux de rêver au clair de lune, il leur faut se baigner dedans. Le plus beau de cet idéal se trouve dans une scène d'un roman de Tieck, où le peintre Franz s'apprête à reproduire un paysage, quand il l'aperçoit réfléchi au sein de l'eau; aussitôt le reflet l'emporte : le reflet seul est poétique, parce qu'il est sans contour. La nature n'est que la prose, mais le reflet, la *réflexion,* à la bonne heure, c'est la poésie dynamisée. Les romantiques allemands sont des logiciens

très-sérieux d'une idée philosophique et sociale, les nôtres sont des amateurs. En revanche, vous avez dans sa réelle et plantureuse simplicité, dans son large et puissant horizon, le paysage de *Jocelyn*.

La religion d'un Chateaubriand, d'un Lamartine, n'a rien de la foi du seizième ou du dix-septième siècle; elle vient simplement combler un vide creusé dans les consciences par Voltaire. Mais ce sont les grands problèmes de l'humanité qu'on agite, et si Lamartine les résout à sa manière, comment lui en vouloir? Beaucoup cependant ne lui pardonnent pas cet éternel dilettantisme et l'accusent de dilapider à plaisir un capital de facultés, qui, sagement gouverné par la réflexion, eût produit selon eux bien d'autres merveilles. M'est avis que ces gens-là se trompent, et qu'un Lamartine rangé, discipliné, faisant valoir, n'eût jamais égalé, comme poëte, l'incorrigible dissipateur que nous admirons. Tout le monde ne peut pas être Goethe; c'est ce que les Allemands se refusent à comprendre : l'un, parlant de l'auteur des *Méditations* et des *Harmonies*, le compare à des médiocrités de la force de Matthisson, de Salis ou de Tiedge; tel autre, ne pouvant s'expliquer la raison de cette gloire invraisemblable, va chez le voisin chercher ses renseignements :

« En 1847, alors que l'étoile de Lamartine brillait de tout son éclat, nous interrogeâmes un savant allemand sur ce problème, qui depuis longtemps déjà nous préoccupait [1]. » Et ce savant germain, versé à fond, paraît-il, dans notre littérature, répond que c'est là purement et simplement une question

[1] Kreyssig, *Studien*, 300.

de beau langage et de beaux vers tels que ceux-ci par exemple :

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ;
Fleuves, rochers, vallons, solitudes si chères,
Un seul être vous manque et tout est dépeuplé !

Ou bien encore ceux-là d'un tour musical non moins louable :

La terre est pourtant aussi belle,
Le ciel aussi pur que jamais ;
Ah ! je le vois, ce que j'aimais,
Ce n'était pas vous, c'était elle !

Elle, la Béatrix d'Aix en Savoie, la dame mystique du *Lac*, l'Elvire des *Méditations!*

Mais les siècles auront passé sur ta poussière,
Elvire ! et tu vivras toujours !

II

Nous voici loin de l'Éléonore de Parny ; aux *grécités* badines et frivoles, succède l'expression mystérieuse de ce que l'âme a de plus éthéré et de plus inexprimable. Elvire n'est qu'une apparence, un pur symbole, vous vous attendez toujours à la voir déployer ses ailes et s'envoler de ce monde que ses *pieds adorés* à peine effleurent. L'amour du poëte n'a que sentiment et séraphisme, mais combien de rêves et d'idées le dédommagent de ces privations qu'il s'im-

pose, vers quelles sphères invisibles et glorieuses ne s'élève-t-il pas à l'aide de ce médium en qui, sous une enveloppe mortelle, son œil entrevoit une lueur crépusculaire d'éternel infini! A ce fond du sujet, répond la forme; doucement, mollement teintés de mélancolie, les vers s'épanchent, des séries d'images séduisantes donnent au vague du sentiment une heureuse coloration sans jamais trop préciser ni la ligne ni le contour; plus de retour au vieil arsenal littéraire du passé classique, nous en sommes à l'inspiration individuelle, la nature prend le pas sur l'art. C'était ce que voulait la jeunesse du moment, altérée de cette coupe d'amertume qu'on lui tendait, et s'abreuvant avec délice de cette poésie de la douleur. Après la période de Voltaire qui jette à bas et nie tout idéal, devait naître une période de contemplation. De là le succès immense des *Méditations*, dont quarante-cinq mille exemplaires furent vendus en trois ans.

Cette forme vous rappelle Ossian, impossible aussi de ne pas songer à Chateaubriand; mais il s'agit bien moins d'imitation que d'influence atmosphérique; d'ailleurs le nombre et la rime prêtent à la rêverie un vêtement nouveau dont les plis flottants l'ennoblissent. Maintenant, à ce long cantique, à cette improvisation sans fin, ouvrez le paysage de Rousseau, à ces fluides impressions de l'âme donnez pour se fixer le pittoresque des Alpes, et vous avez *Jocelyn*.

Dans *Raphaël*, l'Elvire des *Méditations* s'appelle Julie. C'est la même femme, le même ange avec les ailes en moins et l'anévrisme en plus. Le poëte ici devient familier, dépose sa lyre, et semble se complaire à ramener aux réalités de l'existence son lec-

teur enivré d'azur. On aime mieux dire du mal de soi-même que de n'en point parler. Lamartine pratique cette philosophie; il chante d'abord, puis se raconte. « Il y a les vers, la prose et la prose poétique, » remarquait Chateaubriand, son modèle; à nous peindre son enfance, sa jeunesse, son âge mûr et sa vieillesse, jamais l'instrument ne lui fait défaut. Comme ces Anglais qui, après s'être bourrés de fraises, d'abricots et de raisins, avalent un grand verre de xérès pour corriger l'acidité des fruits, et corrigent ensuite le xérès par des flots mousseux de scotch ale, il va corrigeant l'idéalisme des *Méditations* et des *Harmonies* par la prose poétique ou simple de ses romans et de ses confidences. J'ai connu bien des gens qui lui tenaient rancune à cause de ces divulgations des secrets les plus intimes de la muse. « Il semble, s'écriait Alexis de Saint-Priest, qu'on me promène dans un théâtre après que la pièce est jouée. — Voyez-vous, me souffle à l'oreille un importun régisseur, voyez-vous ces lames de tôle, c'est avec cela que nous faisons le tonnerre; et ce mauvais coffre de carton grossièrement badigeonné vous représente le cercueil de Juliette! »

Nous pensons que la lecture de ce roman ne saurait enlever aucun prestige aux *Méditations*. Le mouvement, l'inspiration, le pittoresque, sont partout dans ces pages : le roman, par ses descriptions, touche au poëme. Qui jamais oubliera le merveilleux tableau du site où l'action se passe? Quelle âme sensible, comme on disait au temps de l'*Héloïse*, voudra séparer cette harmonieuse prose de ces beaux vers et ne se récitera le *Lac* des *Méditations* au plein de ce délicieux paysage du roman? Aimez-

vous les curiosités littéraires, et voulez-vous exactement vous rendre compte de la différence qui existe entre un poëte de race, un olympien, et l'homme de talent habile à mesurer des alexandrins? Au cours de ces diverses lectures de Lamartine, ouvrez au hasard un Delille; dans ce genre d'idylles et de pastorales, nul ne s'exerça davantage; là aussi vous trouverez des paysages à foison, vous trouverez même le sujet de *Jocelyn*, et voyant le digne abbé tantôt s'extasier sur les splendeurs de la nature, tantôt nous peindre en plusieurs chants l'heureuse et tranquille existence d'un curé de campagne, vous vous direz : Que de belles occasions cet excellent homme a pourtant manquées d'être un poëte !

La forme de Lamartine n'a jamais beaucoup varié; elle est, sur le tard, ce qu'elle était aux premiers jours, vaporeuse, ondoyante, indécise, bien moins préoccupée des prosaïques lois de la logique et de la grammaire que de l'élément musical. Son inspiration, à force d'abondance, tourne à la phraséologie rhythmique. Tel vers de Virgile vous fait rêver, Lamartine épuise le sujet et ne laisse à votre propre méditation aucun travail; il dit tout, et cette faculté contemplative qui l'élève si haut au-dessus de nos classiques, le don qu'il a de se mettre en communication directe avec la nature, perdent par cet abus ce que j'appellerais le principe génésiaque de la poésie lyrique. Affranchir son lecteur pour un moment des servitudes de l'existence, l'amener à songer lui-même et le faire passer d'une image à l'autre sur les ailes de la rêverie, est la plus noble tâche que la poésie lyrique se puisse proposer. Mais, pour réussir dans cette tâche, il faut surtout

de la modération et savoir s'arrêter dès qu'on a touché le point sensible. J'ai cité Delille et parlé des belles occasions qu'il aurait eues de se montrer poëte. Delille, malheureusement pour lui, n'a jamais mérité qu'on le compare à Lamartine; en revanche, les passages n'abondent que trop où Lamartine vous rappelle Delille.

Le sens du nombre poussé à sa suprême puissance fut le caractère distinctif de sa prose comme de ses vers, et, jusqu'en ses dernières improvisations, si multiples, on en ressaisira la marque. « Vous avez beau faire, lui disions-nous un soir qu'il se dénigrait et se reprochait, entre amis, de n'être plus que l'ombre de lui-même. Quand tout ce que vous avancez là serait vrai, au milieu de ces incorrections, de ce vide et de ce néant dont il vous plaît de nous parler ici, quelque chose survivrait encore de personnel à vous : cet art inouï de la phrase émue et sonore, cette féminine et toujours séduisante élasticité d'esprit, ce flot qui vient du cœur et vous berce divinement dans ses murmures, alors même que ces murmures ne vous disent rien ! » — Oui ! s'écria-t-il en se levant de son fauteuil, c'est cela, bien cela ! le clavier, n'est-ce pas ? — Et son noble visage eut un rayonnement, et tandis que ses doigts imitaient dans le vide le jeu du virtuose sur un piano, nous l'entendions répéter : le clavier, oui, le clavier !

Lamartine est un pur génie, Victor Hugo est un maître; l'un chante et s'ignore. Et si bien il s'ignore qu'il est capable de ne pas se reconnaître dans le miroir qu'on lui présente. Comme nous traversions les Tuileries, par une belle matinée, j'étais très-

jeune alors, et le printemps poussant dehors la poésie, je m'écriai :

> La séve, débordant d'abondance et de force,
> Sortait en gouttes d'or des fentes de l'écorce.

Lamartine, à ma citation, s'arrêta. « Qui a fait cela ? me dit-il, c'est très-beau ! » — Cela, mais c'est dans *Jocelyn*. — « N'importe, je ne m'en dédis pas, répétez-moi ces vers, que je les retienne à mon tour. » Ses vers se suivent et se ressemblent, foisonnants, négligés, avec des diamants à chaque pas, qu'on dirait taillés de la main de l'ouvrier le plus habile ; l'autre, Victor Hugo, sait ce qu'il fait et le sait trop, car son merveilleux procédé finit par n'avoir plus de secret. Impossible, à ce sujet, de ne pas constater divers rapports d'individualité. Lamartine, par exemple, et Rossini ont des affinités qui sautent aux yeux des moins clairvoyants, de même que Victor Hugo, Meyerbeer et Delacroix sont très-prochement apparentés; et, pour peu que l'observation vous amuse, descendez l'échelle de plusieurs degrés et vous la retrouverez également frappante : Béranger, Casimir Delavigne, Scribe, Horace Vernet, Delaroche, autant de notables d'un certain canton !

La langue de *Jocelyn* ne diffère pas essentiellement de celle des *Méditations* et des *Harmonies;* passez au contraire des *Odes et Ballades* à la *Légende des siècles*, et vous éprouverez l'impression que vous auriez en lisant la partition du *Prophète* au sortir d'une audition du *Crociato*. La *Légende des siècles* est, à mon sens, ce que l'art des vers a produit chez nous de plus puissant. Quelle part énorme a la volonté dans cette poésie ! Le volume des *Odes et Ballades* contient toute

la *Légende des siècles :* seulement entre les deux livres cinquante ans se sont écoulés, et ce qui alors était en germe est devenu, par le travail et le progrès des temps, une épique forêt de chênes. Lamartine emploie l'alexandrin ayant cours : il prend ce qu'il a sous la main. Hugo s'adresse aux grands facteurs du seizième siècle, restaure, enrichit l'instrument; à cette césure affranchie, à ces modulations savantes, à cette rime neuve, pittoresque, imprévue, qui reconnaîtrait le vers de Boileau, de Voltaire ? N'eût-il que les premières Méditations, Lamartine serait Lamartine; Hugo, par la seule virtualité des *Odes et Ballades*, serait loin d'être le poëte que nous admirons. Il lui faut le travail, le contre-point et la mise en œuvre expérimentale des dons innés. En relisant ainsi tous ces vers de 1821, au point de vue d'une question de forme, et tandis que nous constations la différence des deux styles, une chose nous émerveillait : la communauté des sentiments. Ces deux hommes, dont l'un a fait la révolution de février et dont l'autre est aujourd'hui radical, ne respiraient alors que tendresse filiale pour la monarchie des Bourbons et ferveur chrétienne militante. O romantisme, ce sont là de tes coups ! J'entends nombre de gens se scandaliser, crier à l'apostasie, opposer les préfaces monarchiques de 1822 aux manifestes révolutionnaires de 1876; ce monde-là se trompe, le poëte qu'il accuse est de bonne foi, il s'agirait simplement de s'entendre sur les mots : le romantisme n'a point en vue l'humanité : il est surtout le fait de quelques natures aristocratiquement douées et ne connaît que des tendances individuelles, *subjectives :* il est esthétique.

Lamartine n'eut jamais ni grand attachement pour les personnes, ni grande foi pour les principes. Ce qu'on peut dire, c'est que toute la fidélité dont son âme était capable fut pour la Restauration. « La Révolution de juillet, qui m'a profondément affligé parce que j'aimais de race la vieille et vénérable famille des Bourbons, parce qu'ils avaient eu le sang de mon père et de mon grand-père, cette révolution ne m'a cependant pas étonné; il faut la regretter, mais il ne faut pas perdre le jour à la regretter inutilement, il faut agir et marcher. » Vous croiriez entendre parler Chateaubriand. A la Chambre, c'est un visionnaire, les différents partis lui répugnent, il trouve les conservateurs prosaïques et les légitimistes sans patriotisme avec leur opposition entêtée. La droite ne lui plaît pas, ni la gauche, ni le centre non plus; où siégera-t-il? au plafond. Ses discours sont des poëmes; il va de la question d'Orient aux croisades, des croisades, de la chevalerie au moyen âge, du moyen âge à Jésus-Christ, et Jésus-Christ le ramène à la question du paupérisme... en chemin de fer. Mais ce romantique a l'œil du Voyant; ce dilettante qu'on raille a des mots prophétiques qu'il lance par-dessus bord à l'Océan déjà sourdement ému : la France s'ennuie; la France s'attriste. En sa qualité de gentilhomme, Lamartine devait, comme Mirabeau et Chateaubriand, aimer le peuple et coqueter avec les blouses en haine de la bourgeoisie. Encore l'esthétique! seul principe qui, dans les sociétés avancées, survit à tout. Les masses ont leur chevalerie, leur héroïsme, il les aborda carrément et fut acclamé. Un poëte illustre, un homme de race qui vient à vous, cela

impose, cela flatte, et l'on vit un moment où les belles périodes si populaires dans les salons charmèrent aussi les faubourgs.

II

En 1847 avaient paru les *Girondins ;* quelle occasion pour un tel livre ! La France s'ennuyait de l'interminable ministère de M. Guizot, de cette bureaucratie irrévocablement fermée à toutes les choses de l'imagination et du sentiment. Elle assistait au spectacle de procès scandaleux où des ministres avaient à répondre en justice de leurs prévarications financières. Considéré au seul point de vue historique, ce livre des *Girondins* offre certes bien à reprendre. Les faits y sont présentés avec une souveraine indifférence : point de plan politique, Girondin au début, chemin faisant l'auteur passe à l'ennemi et conclut par l'apothéose de Robespierre. Mais si vous aimez les portraits, si vous voulez voir revivre une époque dans sa couleur et son pittoresque plutôt que dans son exacte vérité, ouvrez ces pages et vous ne les fermerez plus. Si chez vous la raison s'insurge, c'est votre imagination qui se chargera de lui répondre, j'allais presque dire votre système nerveux, tant vous serez saisi, remué, entraîné ; les scènes héroïques ou barbares de la Révolution sont peintes à traits fulgurants ; l'intérêt, les larmes et le pathétique débordent, et par instants vous avez aussi le grotesque. On a remarqué, à propos de l'histoire de la Restauration, l'imperturbable assurance de Lamartine à faire parler les

diplomates comme s'il avait reçu leurs plus intimes confidences. Cette intuition qui donne à sa conjecture un piquant irrésistible et vous commande en quelque sorte le respect dû à l'histoire, au plein d'une improvisation romanesque, ce don singulier de deviner ce qu'il ignore et ne peut savoir, atteint parfois dans les *Girondins* à des effets prestigieux. La vie privée des personnes, leurs pensées secrètes y sont racontées comme par le témoin le plus intime; quant à ses portraits de femmes, vous diriez des Van-Dyck tant la distinction et la grâce s'y mêlent à l'héroïsme. Ces figures, passionnément décrites, il les avait, pendant sa fièvre de travail, étudiées, fréquentées, s'imprégnant de leur atmosphère. Peintures, estampes, terres cuites, empreintes, ameublements, il voulait tout voir, tout connaître. On citait alors un hôtel du Marais très-riche en curiosités sur l'époque : le maître du logis, ancien conventionnel vieilli dans l'impénitence et qui s'était jadis brouillé à mort avec Robespierre,— surtout parce que Robespierre croyait en Dieu,— s'empressa de faire à Lamartine les honneurs de sa galerie. Il y avait là, en effet, comme portraits, des choses bien curieuses : Law et sa charmante femme, Danton, Robespierre, Charlotte Corday, l'œil calme, profond, et vêtue de la chemise rouge des parricides; le duc de Penthièvre à côté de Boissy d'Anglas. Parmi toutes ces têtes de l'histoire se trouvait égaré un tableau de l'école italienne représentant Dieu le Père en style michelangesque, et dont le cicérone énonça le sujet en ces mots : Voici maintenant le Père Éternel!... Est-il par hasard de votre connaissance? Lamartine goûta mal la plaisanterie,

il ne sourcilla point cependant, mais de grave qu'il était devint presque sévère et passa outre sans répondre. La reine, Mme Roland, Charlotte Corday semblent obéir à l'évocation; et de quel ton il les accoste, quelle exquise fleur de chevalerie française vous respirez à l'entendre vous décrire les airs de visage, les caractères et vous entretenir de ces tragiques destinées !

On accuse Lamartine d'atténuer, d'exalter même les horreurs de la Révolution; son crime serait plutôt dans ce continuel entraînement d'une narration vertigineuse où l'odieux des événements disparaît sous des flots d'éloquence. Écrit en 1847, ce livre est surtout de son époque : l'inquiétude politique et religieuse du moment tient en haleine le génie de l'écrivain à ce point que chacun y trouva ce qu'il cherchait et qu'il y en eut, comme on dit, pour tous les goûts, pour les républicains et les socialistes, comme pour les voltairiens et pour les cléricaux. Le succès fut immense, et le seul intérêt dramatique l'eût expliqué : l'agitation romantique s'était depuis longtemps calmée; plus de querelles au théâtre; en politique, le marasme, l'ennui; et c'est au milieu d'un lourd silence précurseur de l'orage que ce livre étrange éclatait avec ses visions apocalyptiques du passé, avec ses tout-puissants effets de récit et de mise en scène. La France entière s'y laissa prendre et ceux qui osaient s'écrier : C'est un roman ! durent se taire. « Toutes ces sottises qu'on appelle histoire, écrivait Paul-Louis Courier, ne peuvent valoir quelque chose qu'avec les ornements du goût. » L'auteur des *Girondins* met plus que du goût, il y va de son

inspiration et sa virtuosité fait tourner en pitié l'horreur dont le crime vous pénètre.

Lamartine touchait au faîte; cet homme que la fortune accablait depuis vingt ans de ses faveurs se voyait l'objet d'empressements inouïs. Sa popularité le débordait. Au dehors, on saluait son passage en attendant de l'acclamer; dans le monde, c'était une adulation sans fin. De pareils mortels n'ont d'ordinaire pas d'envieux; qui oserait? Il en fut un pourtant que le fracas de cette gloire importunait : j'ai nommé Chateaubriand. C'est qu'à tout prendre Lamartine aussi lui ressemblait trop. Cette coupe dont s'enivrait l'auteur des *Méditations* et des *Girondins* était la même où jadis avait délicieusement plongé ses lèvres l'auteur des *Martyrs* et qui maintenant s'échappait de ses mains défaillantes. « Grand dadais, va! » murmurait-il un soir à l'Abbaye-aux-Bois en suivant de l'œil du fond de son fauteuil roulant ce triomphateur ingambe et radieux qu'un flot de femmes relançait. Ce dadais-là jouait son double. N'était-il pas de son monde et de sa paroisse? N'avait-il pas voyagé en Terre-Sainte, rapporté de l'eau du Jourdain, quitté la muse pour la politique, promenant partout son dilettantisme, comme lui poëte et diplomate, royaliste et républicain, comme lui chrétien ou se croyant tel? Que de motifs pour le détester! Hélas! quelque temps encore et sa haine se fût amendée, et l'amer vieillard eût repris courage et bienveillance au spectacle des revers que l'avenir réservait à cette illustre destinée! Les plus beaux jours ont des lendemains souvent misérables; ne nous hâtons jamais de les célébrer si haut en ce qui nous regarde, ni de les envier à nos rivaux,

car il est écrit que les puissants seront dépossédés, et tout se paye ici-bas, surtout la gloire. Cette parole de vie et de flamme s'usera ; aux redoutables émotions soulevées par elle, des tempêtes succéderont pendant lesquelles l'épée de Cavaignac l'écartera, puis, avec les votes pour la présidence, commencera le délaissement,

Parmi les quatre sinistres sœurs qui visitent Faust à son déclin, il en est une que Lamartine devra connaître : la Pénurie, muse de sa vieillesse. Celle-là, des hauteurs fulgurantes où son char de Phaéton s'était espacé, le ramena tristement aux carrières de la littérature :

> Le front dans mes deux mains, je m'assis sur la pierre,

Ce fut pire, il s'assit, la tête vide et l'âme navrée, devant sa table de travail ; désolante épreuve intrépidement soutenue au nom du devoir, et qui sans aucun doute prêtait au rire, puisque tant de beaux esprits et de jolis cœurs du temps présent l'ont chansonnée, pendant que les forts critiques promenaient leur loupe d'historiens et de philosophes sur les pages douloureuses issues d'un tel conflit de circonstances :

> Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées ?
> Laissons le vent gémir et le flot murmurer ;
> Revenez, revenez, ô mes tristes pensées,
> Je veux rêver et non pleurer !

III

Ne pleurons pas; rêvons, ou plutôt écoutons causer M. Legouvé et laissons-nous distraire aux anecdotes qu'il raconte. Quelqu'un disait à Sainte-Beuve : « Mon cher, quand on est de vos amis, il ne fait point bon mourir avant vous. » On n'en peut dire autant à M. Legouvé; s'il péchait, lui, ce serait par l'excès contraire. « *De mortuis nil nisi bene.* » Distinguons cependant, et ne perdons pas de vue les droits de la critique toujours conciliables avec le regret et les ménagements dus à la mémoire récente d'un écrivain ou d'un artiste. M. Legouvé, s'il vous parle de Scribe ou de Lamartine, voit trop l'ami; sa préoccupation semble être moins d'étudier l'auteur dramatique ou le poëte que de vous entretenir d'une foule d'incidents personnels et d'amusants détails. Vous avez le curieux, le pathétique; les souvenirs, les mots, les rapprochements ingénieux glissent devant vous; quelque chose manque pourtant dont vous regrettez l'absence et que le spirituel orateur vous laisse désirer. Est-ce d'un excès de piété envers l'idole que vient ce péché par omission; est-ce que les fautes de l'auteur dramatique et du grand poëte échappent au conférencier trop accoutumé à vivre dans la familiarité de ses modèles pour s'apercevoir de leurs travers?

Scribe et Lamartine[1]! Comment trouver deux

[1] *Scribe* et *Lamartine*, deux conférences par M. Legouvé. Paris, Hetzel.

organisations plus éloignées l'une de l'autre, deux intelligences plus antipodiques? Celui-là bourgeois imperturbable, déclarant le style un obstacle, heureux lorsque dans les plus graves événements de l'histoire il a découvert un petit motif pour en faire le grand événement de sa pièce, vivant et s'agitant dans l'étroit, localisant tout et ne s'élevant jamais au caractère, au vrai humain; celui-ci, génie, essor, lumière, l'imagination et le style, grand seigneur dans ses vers comme dans sa prose et ne touchant le sol que pour rebondir plus haut vers les généralités. Goûter également deux esprits d'ordre et de tempérament si dissemblables, si incompatibles, il y a là un miracle que l'amitié seule peut accomplir. Au lieu de neuf muses, Voltaire veut en compter dix et prétend que la dixième soit la critique. Mettons ici que l'amitié sera cette dixième muse, et voyons-la triompher dans ces improvisations abondantes que son souffle anime.

Impossible d'être plus habile, plus industrieux à masquer les défauts de son personnage, de mieux sauver la situation : à cet art, vous reconnaissez chez M. Legouvé l'homme de théâtre; il sait éluder, glisser sans appuyer; parlant de Scribe, il ne vous dira pas un mot du moraliste, mais il s'étendra complaisamment sur le tacticien; il ne vous dira point que cette morale est vulgaire, qu'elle se contente de vous démontrer que, pour faire la cour à une femme mariée, il faut avoir beaucoup d'argent et beaucoup de temps à perdre, qu'on s'y dépense en mensonges, en petites co-

quineries fort odieuses, et qu'on est toujours menacé d'un coup d'épée ou de pistolet; qu'en outre, cela finit à la longue par devenir ennuyeux de tromper un galant homme et souvent son bienfaiteur. Il ne saisira pas non plus cette occasion d'étudier notre théâtre dans ses origines. La poétique française, avant de trouver son assise, a traversé l'Espagne, l'Italie : Corneille avec le Cid, c'est l'Espagne; Molière avec Scapin, c'est l'Italie; attachez-vous à la filiation, vous arrivez à l'ingénue de Scribe, qui n'est autre que l'Agnès de Molière, l'esprit qui compte, analyse, cherche, subtilise et sophistique. Chez Molière, c'est la jeune fille qui joue le premier rôle; dans notre théâtre moderne, c'est la femme : question de l'adultère. Il y a dans notre comédie des traditions, une école; Scribe, de son temps, fut légion. Le cercle de Dumas fils, qui règne aujourd'hui, s'étend bien au-delà de sa propre activité. Ce qui échappe à l'un, l'autre bientôt le relève, de là le nombre de pièces sur le même sujet : l'adultère, Augier, Sandeau, Feuillet, Barrière, autant d'abeilles autour d'une fleur, la fleur du mal si vous voulez. Les arabesques varient, le motif reste le même. Tout cela, M. Legouvé l'eût mieux dit que nous; s'il le tait, c'est que son enthousiasme d'ami, de collaborateur se refuse à traiter la question. Écoutez en revanche son apologie du tacticien incomparable lorsqu'il s'agit d'émouvoir l'intérêt, de piquer au vif la curiosité, de préparer un dénoûment. Que l'art de Scribe soit un art petit, l'orateur assurément ne le pense point, et le pensât-il qu'il ne se croirait pas obligé de nous le dire. Mais ce dont il demeure

convaincu, c'est que cet art-là Scribe le possède comme personne. Pour cette fois son éloquence a bien raison de s'échauffer, et je lui reprocherais volontiers de ne point se répandre assez. J'eusse aimé voir un si vaillant champion aller jusqu'au paradoxe et ne pas reculer devant cette tâche invraisemblable, que lui seul pouvait aborder, de nous montrer chez Scribe l'homme d'imagination, le poëte !

Ne plaisantons pas, Scribe eut aussi ses bonnes fortunes poétiques, la fantaisie lui vint par la musique. Certains de ses opéras sont des pièces que l'éclair du drame moderne a traversées. Telle était, vers 1828, l'intense expansivité du romantisme, que tous, jusqu'aux plus réfractaires, en subissaient l'action. Scribe faisait la *Muette, Robert le Diable;* Casimir Delavigne écrivait *Marino Faliero*. Je me serais attendu à voir M. Legouvé relever épisodiquement ce trait; que d'intéressants détails eût fournis à sa verve anecdotique un rapprochement entre ces deux esprits de même famille : Scribe et Casimir Delavigne, aussi médiocrement poëtes l'un que l'autre et se prêtant à l'occasion une mutuelle assistance ; Casimir Delavigne émaillant ici et là, *illustrant* de vers *bien frappés* les récitatifs de *Robert le Diable*, et Scribe, par échange de bons procédés et sans faire office de collaborateur, redressant le scénario de *don Juan d'Autriche!*

Rien n'existe dans l'art qui n'ait au fond, plus ou moins, sa valeur historique. Une œuvre — poésie, peinture ou musique — est toujours un souvenir de quelqu'un ou de quelque chose. La

statue idéale, avec ses lignes épurées et ses harmonieux contours, est le portrait d'une idée, la statue ordinaire est le portrait d'un homme. Un portrait de Titien, de Van-Dick, de Rembrandt, me donne en même temps l'illustration de la statue et du buste, et par surcroît le rayonnement de l'intelligence, la divine expression de l'âme. Tout a donc sa loi, sa raison d'être. Inventée d'hier, la photographie compte déjà comme un instrument inappréciable pour l'ethnologie. Eh bien, ces chaleureuses improvisations d'histoire actuelle ou contemporaine, ces intéressantes toiles déployées à nos yeux tout à coup et peintes aussi vite que le fait la lumière, seront également pour l'avenir des documents irrécusables. Se figure-t-on un nouveau Plutarque disposant, à son heure, des matériaux que notre époque amoncelle, de toutes ces rapides et curieuses empreintes prises sur le vif, au feu des préoccupations du moment? Alors seulement, à distance de siècle, Lamartine aura sa vraie statue, non point celle qu'un groupe de fidèles amis lui voudrait élever aujourd'hui, mais une statue plus solide que le marbre et l'airain et faite avec les éléments de l'impartiale histoire qui, après avoir tout lu, tout compulsé, lui tiendra compte de son humanité, de sa chevalerie, et dira qu'en littérature comme en politique, ses erreurs furent les erreurs de son pays et de son temps : vanité, inconsistance, présomption coupable d'une âme, d'un génie se croyant au-dessus des lois *objectives* du monde moral! Les natures ordinaires comptent pour ce qu'elles *font*, les nobles natures pour ce qu'elles *sont*. Lamartine fut une noble nature, adorant le progrès, la liberté, et ché-

rissant la France, qui n'oubliera jamais en lui l'enfant dont le tort fut, par occasion, de ressembler un peu trop à sa mère.

Cet homme a rempli le siècle de son nom, il a, dans une heure singulièrement historique, attiré sur lui l'attention de la France à un degré bien autrement significatif que Chateaubriand. On parle d'élever une statue à Lamartine, c'est dans la justice et dans l'ordre des choses. Honorons nos poëtes et nos penseurs, donnons-leur des couronnes et des statues ; ces couronnes-là ne coûtent rien à la liste civile, et ces statues, l'ouragan des révolutions les respecte ; voyez, en descendant la rue Richelieu, ce Molière de bronze si royalement campé sur son trône, comme on sent qu'il est assis là pour n'en plus bouger, soutenu par la tendre et filiale amitié de tout un peuple ! Vous qui tantôt irez à la Comédie entendre pour la centième fois *Tartuffe* ou les *Femmes savantes*, vous le saluez de la main et, souriant, lui dites : A ce soir. Pascal, sous son ogive de la tour Saint-Jacques, est éternel. Qu'il en soit ainsi de Lamartine.

« Sire, disait Titien à Philippe II, vous êtes vous-même une cérémonie ! » Déjà, de son vivant, Lamartine était une statue ; dans quelle attitude et sous quels traits ne s'est-il pas décrit ? Voulez-vous un Lamartine plus authentique, la préface des *Recueillements* vous le fournira.

Maintenant, si j'étais statuaire et que j'eusse à choisir un motif pour la circonstance, je ne prendrais ni ce Lamartine debout qui ressemble au Raphaël des *Pages de la vingtième année*, ni le Lamartine assis qui ressemble à M. de Buffon donnant

audience à la Muse; j'en connais un sans faux emprunt d'élégance et de formalisme aristocratique, simple, viril, altier, apparu pendant la tourmente et qui bien autrement ferait mon affaire : le Lamartine du discours de l'Hôtel-de-Ville. Mais, se récrie-t-on, « celui-là, c'est l'homme de la révolution de Février ! » Laissons-là Février et sauvons au moins nos dieux de la débâcle. Lamartine est-il, oui ou non, un des génies dont la France s'honore? Convient-il à ce pays que ses vers et sa prose ont illustré d'accepter l'héritage de cette renommée et d'en consacrer l'éclat aux yeux des générations? Eh bien, alors, finissons ces querelles d'avocats, ne parlons plus de bénéfice d'inventaire; poëte, artiste, citoyen, prenons l'homme en bloc avec ses grandeurs et ses servitudes; les héros tout d'une pièce ne se montrent que dans les tragédies classiques. Immortalisons par le marbre ou l'airain, résumons cette noble vie dans un acte fameux et symbolique où la poésie même trouva sa place : la façon toute simple et presque ingénue dont il en parlait nous le prouve : « Du courage, disait-il quand on le ramenait sur ce propos, je vous déclare que j'en eus moins là qu'on ne l'imagine. L'idée du danger ne me vint pas une minute, je sentais en leur parlant que je les tenais et je savais que pas un de ces fusils braqués ne partirait et que pas une de ces baïonnettes qui me serraient le cou ne m'égorgerait. » Lamartine fut un inspiré, un de ces êtres dont il faut dire dans leurs faiblesses, en les amnistiant : Ils ne savent pas ce qu'ils font, et qu'il faut admirer, vénérer dans leur force, car l'esprit d'en haut les visite et l'humanité se glorifie en eux.

Ici je sens que je devrais conclure, et pourtant je n'ai pas tout dit : il me reste à parler de l'homme, du Lamartine que j'ai connu.

IV

Il avait du grand seigneur d'ancien régime la fière aisance et le ton ; et cette espèce d'étiquette dont il usait envers les autres, fort mal venus étaient les gens qui l'ignoraient. Après cela, louangeur et complimenteur au superlatif ; les belles paroles ne lui coûtaient rien, il les distribuait un peu à tout le monde et naturellement de préférence aux mendiants. Du reste, ces banalités n'étaient point toujours viande creuse ; débitées d'un air sérieux et convaincu, elles imprimaient d'ordinaire à l'interlocuteur un mouvement de chaleureuse émulation et le relevaient moralement à ses propres yeux. Il suffisait à Lamartine de reconnaître en vous le germe d'une faculté, pour célébrer votre mérite au même point qu'il eût fait si vous eussiez développé et poussé cette faculté à son extrême puissance. Et tel était le flot abondant de cette parole, telle la douce et grave autorité de ce regard que vous cédiez à l'illusion et commenciez à vous sentir tout autre, ne vous doutant pas que cette vie nouvelle qui vous animait venait de lui et non de vous.

Il voyait les choses en beau, immodéré dans ses prédilections comme dans ses antipathies. En littérature, il avait ses bêtes noires, ne pouvait souffrir La Fontaine ; pourquoi ? Sa morale, disait-il, est

bourgeoise et déprimante quand elle n'est pas vulgaire; il amoindrit le cœur, c'est un cynique.

Comment le chantre d'Elvire, resté chaste et séraphique à travers ses plus folâtres écoles buissonnières, eût-il goûté l'auteur licencieux des contes? La langue qu'ils parlent ne les rapproche point davantage : Lamartine détestait les vers libres, la seule vue d'une de ces pages mal alignées l'horripilait[1]; à ce génie harmonieux il fallait la strophe symétrique et les beaux vers cadencés.

Lamartine, d'ailleurs, n'est pas un classique; il appartient à la théorie moderne, quoique sans propos déterminé, ni rien de préconçu; il est météore et phénomène, et répond à tout avec de la gloire. D'esthétique, à parler franchement, je ne lui en connus jamais, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir ses admirations imprescriptibles. « La Bible, vous répétait-il volontiers, — la Bible et Shakspeare, aux ignorants comme moi, ce simple bagage doit suffire.» Qui se vante ainsi d'être un ignorant a souvent grande chance de ne point tant l'être, et puis le génie est le génie, et pour emprunter un mot à Pascal : « Il se soumet tout par droit de puissance.» Les choses qu'il ignorait, Lamartine se les soumettait par force d'assimilation. Il devinait aussi beaucoup. Plusieurs lui reprocheront de dramatiser, de colorier, de romantiser l'histoire, peu de gens l'accuseront de manquer de sens historique : il présente les faits à sa manière, il ne les fausse pas. D'autre part, sa clairvoyance le prémunit contre les solennels enfantillages.

[1] Nous le verrons plus loin, au chapitre sur *la Fontaine*, exprimer lui-même à ce sujet toute sa répugnance.

Cet ignorant avait l'instinct des choses et se les appropriait avec une promptitude remarquable. Il s'instruisait en quelque sorte à mesure et selon les besoins de l'heure présente, et cette information, mûrie aussitôt qu'absorbée, portait des fruits dans la même saison. De plus il utilisait la conversation, ne laissait rien passer d'intéressant. Souvent il écoutait les yeux fermés; on le croyait endormi, quand, secouant sa somnolence, il se redressait tout à coup, et, s'adossant à la cheminée, poursuivait, fécondait l'entretien et vous montrait que non-seulement il n'avait pas perdu un mot de ce qui s'était dit, mais que chacune de vos paroles avait levé son germe dans cette riche et toujours ruminante intelligence.

Lamartine affichait à l'endroit de la critique une indulgence toute magnanime. Susceptible à certains égards, sur des questions de politique et de prédominance sociale, il laissait libre chacun de ne pas aimer ses écrits et même de les maltraiter dans l'occasion, de quoi Sainte-Beuve, on le sait, ne se faisait point faute. Imperturbable, et toujours planant, le poëte ignorait ces attaques, ou, s'il les connaissait, ne manquait guère d'y répondre par des prodigalités de louanges qui confondaient le critique et le ramenaient la bouche pleine de *magnificat*. « J'ai ma couronne! ma double couronne! ce que vous avez bien voulu dire de moi à tous venant de vous et découlant de votre plume avec cette grandeur et cette magnificence, est ce que je n'aurais osé ambitionner, et ce qui me fait désormais une gloire[1]. » Il faudrait, pour bien apprécier le

[1] *Causeries du Lundi*, IX, 534.

sens moral d'un pareil mouvement, relire aux tomes I et IV des *Causeries du Lundi* deux articles où le critique s'était montré d'une véhémence presque outrageante pour le grand poëte, lui reprochant de n'être plus qu'un rhéteur, qu'un écrivain amoureux de la métaphore et du redoublement qui, « *dans ses histoires, au lieu de peindre des portraits, fait des charges* », et lui concédant à peine certains *restes de l'honnête homme !* Hélas, pour changer en or pur tout ce plomb vil, quelques pages élogieuses de Lamartine avaient suffi. Sainte-Beuve pratiquait volontiers le pardon des injures, mais en sens inverse, c'est-à-dire que personne n'oubliait plus vite que lui une offense qu'il vous avait faite et ne saisissait plus promptement l'occasion de vous la pardonner. Lamartine avait l'immense tort de ne point goûter les vers de Sainte-Beuve, qu'il estimait « un poëte médiocre ». Là fut aussi le crime d'Alfred de Vigny, crime irrémissible pour lequel le doux chantre d'Éloa, mainte fois châtié pendant sa vie, fut impitoyablement flagellé au lendemain même de sa mort. Cette préoccupation de compter parmi les poëtes enfiévrait l'auteur de *Joseph Delorme;* vous la surpreniez dans sa conversation, dans ses correspondances : « Nous aussi, écrivait-il à Baudelaire dans une lettre soigneusement imprimée au tome IX des *Nouveaux Lundis,* nous aussi, il y a trente ans, nous avons cherché de la poésie où nous avons pu. » Ce « nous aussi » voudrait bien dire Lamartine, Hugo, Vigny et moi; mais c'est justement là ce que les autres ne voulaient et ce que Lamartine n'admit jamais. *Inde iræ*, les rancunes chez Sainte-Beuve ne désarmaient pas: ce mot de « poëte médiocre », tombé

de si haut, le désolait, il y revenait sans cesse, dans ses articles. « Ce mot de médiocre appliqué à Fontanes poëte est injuste, et il l'est doublement de la part de M. de Lamartine, qui semble en lui se venger des sévérités de Fontanes, son précurseur. M. de Lamartine est un grand poëte ; Fontanes (lisez Sainte-Beuve) n'était qu'un poëte distingué ; c'est le mot que M. de Lamartine aurait dû trouver s'il cherchait tant soit peu ses mots et si sa plume n'était pas à la merci du premier qu'elle rencontre. » Fragilité humaine ! le jour où le premier qu'elle rencontra fut Sainte-Beuve, Lamartine redevint dieu : *tu solus altissimus*, et le critique se prosterna dans la poussière ; ce qui n'empêchait pas l'animosité de reparaître au premier froissement d'amour-propre, au premier remords de conscience. Vigny et Cousin furent ainsi de sa part l'objet de petites persécutitions abominables : Cousin, pour s'être permis de toucher aux femmes illustres du grand siècle ; Vigny, tout simplement pour être l'honnête homme qu'il était : quant à Lamartine, tout l'y ramenait jusqu'à Jean Lapin :

Allant faire à l'aurore sa cour
Parmi le thym et la rosée.

Discourant sur la *Mare au diable* et les *Pastorales* de George Sand, le nom de la Fontaine s'offre à sa plume, et tout aussitôt, avec un surcroît joué d'enthousiasme, il s'écrie : Le bon et grand la Fontaine, en ayant soin de vous avertir que « le bon et grand la Fontaine vient là non sans dessein et parce que dans le même temps il avait paru une *petite diatribe* de M. de Lamartine contre la Fontaine ». Comment d'un homme qu'on ravale ainsi à tout propos,

l'éloge peut-il ensuite être prisé si haut, et comment un compliment, si flatteur qu'il puisse être, suffit-il, pour peu qu'on ait en soi l'ombre de dignité, à vous ramener aux pieds de celui que vous vous plaisiez à nous peindre comme « un Fénelon gâté, sans aucun frein » et comme « une manière d'Ovide à demi mystique » ?

En fait de littérature contemporaine, Lamartine connaissait surtout bien l'Angleterre, prédilection qui s'expliquait aisément et par son enthousiasme pour lord Byron et par la nationalité de Mme de Lamartine.

Lord Byron est pour Lamartine plus qu'un maître, c'est le Tentateur, l'Esprit qui souffle la révolte et qu'on admire, qu'on envie en l'admonestant[1].

Quant à l'Allemagne, il l'ignorait absolument. « Qu'est-ce donc, nous disait-il, que ce Novalis dont vous parlez si souvent? On prétend qu'il m'imite. »

Or, à l'époque où le poëte nous adressait cette question, Novalis était mort depuis vingt-cinq ans.

Goethe pourtant l'attirait, il sentait là une puissance et rôdait autour, non sans une certaine hésitation. Alors on pouvait encore aimer, fréquenter l'Allemagne, se lier d'intelligence avec ses grands esprits, et de cœur avec quelques-uns de ses princes, l'Allemagne d'Albert Dürer, de Kant, de Schiller, de Goethe et de Charles-Auguste :

Qu'en ces bienheureux temps nous appelions la blonde.

Lamartine, chaque fois que nous en revenions, prenait plaisir à nous interroger. Son nom était

[1] Voir à la page 88 du volume de *Lord Byron et le byronisme*.

resté très-populaire de l'autre côté du Rhin. Nous commencions par lui raconter les belles choses qu'il nous était arrivé de recueillir à sa gloire, ce qui le mettait de joyeuse humeur et l'amenait à nous demander des nouvelles des grands esprits que nous aimions.

Dans son étrange livre sur Shakspeare, Victor Hugo, voulant résumer par un seul maître l'Allemagne intellectuelle, va chercher un musicien, et vous dit : Le génie de l'Allemagne, c'est Beethoven ! Lamartine, d'instinct, et ingénument, nommait Goethe. Il lut d'abord diverses œuvres, nous en parcourûmes ensemble d'autres, non traduites, causant ensemble, épiloguant. Ainsi nous commentions les *Premières Poésies* par le roman de *Frédérique*, cette adorable sœur aînée de *Graziella*, et le *Voyage en Italie* nous conduisait aux *Élégies romaines*. A mesure que nous avancions, sa tête se montait, et bientôt l'idée le prit d'écrire. Un matin, je le trouvai nageant en pleines eaux; dix volumes étaient ouverts sur sa table, cornés, soulignés, criblés de notes marginales.

— Asseyez-vous là, me dit-il, et maintenant, à nous deux.

Il acheva les lignes qu'il traçait à la hâte, puis se leva et se mit à se promener par la chambre, tantôt m'interrogeant de sa belle voix chaude et sonore, tantôt baissant le ton et se parlant à lui-même de Goethe. Il lui fallait réponse à tout, et très-souvent, par simple induction, la réponse arrivait sur ses lèvres en même temps que la question.

— Et son courage ? demanda-t-il à un moment donné, savez-vous rien de particulier à ce sujet ?

Puis aussitôt, et sans me permettre d'énoncer aucun fait affirmatif :

— Quelle question ! reprit-il, comme si tous les grands inspirés n'étaient pas courageux !

Un autre point l'intéressait, qui, chez un esprit familiarisé davantage avec la connaissance du maître, objet de sa présente préoccupation, n'eût assurément pas soulevé l'ombre d'un doute. Après un temps d'arrêt, il s'approcha avec un certain air mystérieux, et d'une main nous frappant légèrement sur l'épaule, tandis que de l'autre il nous indiquait les nuages et derrière les nuages l'infini :

— Dites-moi, au fond de sa conscience, que se passait-il ? que pensait Goethe du grand peut-être ?

— Mais lui-même a pris soin de vous en informer dans sa lettre à la comtesse Stolberg : « Ayons sans cesse présente à nos yeux l'idée de l'éternité, c'est le seul moyen de nous aguerrir contre les souffrances temporelles ; dans le royaume de notre Père, il y a plus d'une province, et lui qui nous accorde en ce monde une hospitalité si libérale, aura certainement pourvu à ce que là-haut tout soit pour le mieux. » Rapprochez de ces belles paroles celles qu'il émettait entre amis le lendemain de la mort de Schiller en se promenant à la clarté des étoiles sur l'esplanade de Weimar : « Quel que soit le séjour que désormais habite notre ami, — Sirius, Uranus, Jupiter, — soyez sûrs que ce séjour ne saurait être que digne de lui ; les grandes énigmes de la vie ne sont guère pour les hommes que des sujets de raillerie ou d'épouvante ; quant à une destruction complète, il n'y faut point penser : l'être est éternel. » Maintenant voyez sa mort, si parfaitement calme et ras-

surée : point de secousse, de terreur; le pouls s'arrête comme de lui-même et sans que l'harmonie de l'âme en soit troublée.

— Oui, murmura Lamartine devenu rêveur, la mort de César et de Frédéric !

Lamartine avait la religion de Chateaubriand, il pratiquait le *Génie* du Christianisme sans intolérance ni revêche humeur. Son culte avait cet avantage, qu'en dehors de la poésie il ne cherchait point à s'imposer, et que, même dans ses vers, il s'adressait tout aussi bien au Dieu de Spinosa qu'au Dieu d'Abraham et de Jacob. M. de Varnhagen raconte, en ses mémoires, qu'un matin, à déjeuner chez le prince Metternich, le comte Sternberg, un des familiers de la maison, se prit de discussion avec le docteur Gall. On parlait religion, et Gall, à son ordinaire, se montrait frondeur et dédaigneux. Cependant les deux interlocuteurs finirent par s'accorder sur ce point que la religion était après tout nécessaire :

— Il en faut une, dit alors le comte Sternberg se tournant vers M. de Schlegel, son voisin de gauche, ne fût-ce que pour contenir le peuple.

Et en même temps Gall, s'adressant à M. de Varnhagen placé à son côté, lui soufflait à l'oreille :

— Et nous autres donc, que deviendrions-nous sans les terreurs salutaires que la religion inspire à tous ces coquins qui nous gouvernent?

Il faut une religion pour les grands, une religion pour les petits, il en faut une aussi pour les poëtes, et ce sera celle-là qui fera le fond des *Méditations poétiques* et des *Harmonies*. On peut se demander néanmoins si ce christianisme vague, écartelé de

paganisme gréco-romain, de platonisme et d'orientalisme, après avoir répondu aux besoins métriques du virtuose, répondait également aux exigences du penseur. « Souvent ce qui suffit, ne suffit pas, » disait spirituellement Joseph de Maistre. Il en était ainsi pour Lamartine, et ce qui suffisait à son imagination ne suffisait point à sa raison. Mais de ce désaccord il ne s'était aperçu que plus tard et lorsque les douleurs vraies, profondes, humaines, les douleurs ressenties et non simulées, l'eurent éprouvé, entamé comme un arbre que l'orage et la foudre découronnent. Lui aussi, à l'horrible désespoir qui le brisa lors de la mort de sa fille, au lieu de s'humilier, se redressa, et, s'il ne montra pas le poing à Dieu, comme Louis XIV, il n'en conserva pas moins au fond de l'âme un insurmontable sentiment de révolte. Mais de ces suprêmes conflits, les premières années n'en avaient cure; le combat était alors entre la théologie et la philosophie, et de l'une, pas plus que de l'autre, il ne voulait rien savoir, parce toutes les deux sont impuissantes à résoudre aucun problème. Ces éternelles discussions sur l'existence de l'âme lui faisaient l'effet d'un duel où les deux adversaires se tourneraient le dos. L'un, le matérialiste, vous affirme qu'il a beau scalper, disséquer, fouiller, il ne trouve rien. L'autre, l'idéaliste, vous soutient qu'il *sent* en lui qu'il a une âme : tous les deux ont raison, et pas un mot n'est à contester dans ce qu'ils avancent. Lamartine n'en était pas moins un peu comme cet astronome qui cherchait Dieu dans l'espace et qui s'étonnait de ne pouvoir mettre la main dessus ; sans doute parce qu'il ne cherchait pas au bon endroit.

La méthode moderne, la science de l'information naturaliste n'était point née : on traitait l'homme comme une abstraction, au lieu de l'étudier comme les autres phénomènes de l'ordre universel. De cette source de rénovation promise à l'avenir, le Lamartine de 1828 n'eut pas soupçon ; je me trompe, il y songea, mais pour la déprécier en des vers médiocres, où l'inversion classique semble projeter ses dernières pâleurs :

Élans de l'âme et du génie,
Des calculs la froide manie
Chez nos pères vous remplaça,
Ils posèrent sur la nature
Le doigt glacé qui la mesure,
Et la nature se glaça.

Le reproche, il est vrai, s'adressait plutôt aux mathématiciens de l'empire, aux froids représentants des sciences exactes du passé, car cette science de la nature d'où sortira infailliblement la poésie de l'avenir et dont Goethe, à la fois poëte et correspondant de Cuvier, fut le précurseur, il ne la pressent même pas. Quelques années plus tard, dans une nouvelle préface aux *Méditations* (février 1834), il entreverra déjà d'autres horizons, avouera que ces feuilles détachées ne sont que les symboles vagues et confus de ses sentiments, que le jour n'est pas éloigné où « la poésie sera de la raison chantée, philosophique, politique, sociale, intime, personnelle, immédiate, etc. » Qu'en outre, elle devra « se faire peuple et devenir populaire comme la religion, la raison et la philosophie ». *Jocelyn* fut le produit de cette théorie. Le génie est si bon juge en sa propre cause,

qu'il n'a jamais connu de satisfaction complète ; il ressemble à ce personnage de la tragédie de Gluck, calme en apparence sur la scène, tandis que l'orchestre, par une sourde agitation, avertit le public de se défier. Que j'en ai vus, hélas ! de ces prédestinés soupirant comme Lamartine, au sujet de leurs plus beaux chefs-d'œuvre ! Ce n'est point cela ! Mélancolie des derniers jours, amer dénigrement de soi, critique injuste, impie, où se mêlait l'éternel : *Sunt lacrymæ rerum*. D'ailleurs, au-delà de cette poésie des *Méditations*, des *Harmonies*, des *Recueillements* et de *Jocelyn*, qu'entrevoyait-il ? Qu'était-ce que cette poésie qui « sera, non plus un simple jeu, mais l'acte des plus hautes conceptions de l'esprit » ? et sait-on ce qu'à l'exécution, ce fameux programme eût rendu ? Tandis que tous, tant que nous sommes, nous savons ce que vaut cette langue harmonieuse et superbe qui fait penser au vers de Dante :

Una melodia dolce
Correva per l'aer luminoso,

ce que vaut cette poésie immortelle dont l'accord fondamental est l'âme humaine avec tous les tons divers qui s'y rapportent.

Tu gémissais ainsi sous tes grottes profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés !

Vers exquis, harmonieux, superbes, et qui, soumis à cette critique de mots que Voltaire appliquait à Racine et à Corneille, en sortiraient encore triomphants, car la suprême inspiration est aussi la su-

prême science, et tout sentiment vrai entraîne avec lui sa forme.

Voltaire raconte que le dentiste Capron disait : « Je m'occupe en ce moment à faire des Pensées de la Rochefoucauld. » C'est ainsi que nous avons pu voir toute une génération occupée à faire des Poésies de Lamartine et de lord Byron, et se donner en quelque sorte le mot pour accomplir cette parole du chantre de *Childe Harold* écrivant à Thomas Moore (2 février 1818) : « L'écueil de la génération prochaine sera le nombre des modèles et la facilité d'imitation. Vous verrez qu'ils se casseront le cou en voulant enfourcher notre Pégase. Nous autres, nous tenons ferme parce que nous avons dressé l'animal et que nous sommes de solides cavaliers ; il ne s'agit pas simplement de monter dessus ; l'important, c'est de le diriger, et c'est en quoi les camarades qui viendront après nous auront furieusement besoin de manége et de haute école. »

A toute grande période succède une trêve, un silence, crépuscule des dieux où florissent les épigones. Nous sommes dans une de ces trêves et nous monnayons nos lingots.

TABLEAUX ROMANTIQUES

DE LITTÉRATURE ET D'ART

DEUXIÈME PARTIE

LA FONTAINE[1]

I

« Un jour, raconte Walckenaer, Molière soupait avec Racine, Despréaux, la Fontaine et Descoteaux, fameux joueur de flûte. La Fontaine était, ce jour-là encore plus qu'à son ordinaire, plongé dans ses distractions. Racine et Despréaux, pour le tirer de sa léthargie, se mirent à le railler si vivement, qu'à la fin Molière trouva que c'était dépasser les bornes. Au sortir de table, il poussa Descoteaux dans l'embrasure d'une fenêtre, et, lui parlant d'abondance de cœur, il lui dit : « Nos beaux esprits ont beau se trémousser, ils n'effaceront pas le bonhomme ! » Poëte, c'était lui en effet qui des quatre l'était le plus, poëte dans le sens naturel, le vrai sens du mot. La Fontaine est un inconscient, il bavarde, dit ce qui lui vient, se répète, rabâche, original, primesautier, partout prenant ses coudées franches.

[1] *Fables de la Fontaine*, publiées par D. Jouaust, avec une introduction par M. Saint-René Taillandier, de l'Académie française, ornées de douze dessins originaux de Bodmer, J-L. Brown, F. Daubigny, Detaille, Gérôme, L. Leloir, Émile Lévy, Henri Lévy, Millet, Ph. Rousseau, Alf. Stevens, J. Worms.

Il est en réaction contre l'esprit du siècle, esprit d'État sorti de Richelieu, qui ne plaisante point avec le style et veut une langue bien morigénée, une langue ayant portée sociale, philosophique, et ne se permettant aucun zigzag. Dans les affaires du gouvernement, comme dans les choses de la vie littéraire, c'est le règne de l'autorité, l'individu ne saurait penser que ce que pensent la cour et la nation. Le côté idéal du siècle de Louis XIV nous apparaît sous des mœurs grecques et romaines dans les tragédies de Racine, le côté comique dans le théâtre de Molière : siècle despotique et bigot, mais d'un despotime et d'une bigoterie que tempèrent le goût et la raison, « le bon sens avec l'expression heureuse, bases du véritable talent », écrit Chateaubriand. Sans doute l'imagination n'est point tout; elle est pourtant bien quelque chose. Tâchons néanmoins de ne pas trop nous élever contre cet absolutisme intellectuel du dix-septième siècle, et cela pour deux motifs : d'abord parce que c'est à cet excès de culture, à cet art tout français de la période, du nombre et du choix dans les idées, dans les images, que l'Europe doit d'avoir conservé la notion du goût et du bon sens; ensuite parce que la règle, tout en s'imposant à la pluralité des esprits, n'a rien empêché de ce qui devait naître de viable et de fort. « Ce siècle est fort plaisant, il est régulier et irrégulier, dévot et impie, adonné aux femmes, enfin de toute sorte de genres de vie. » Il y avait en effet divers courants, et Mme de Sévigné, qui parle d'or, nous l'apprendrait, s'il en était besoin.

Tandis que les Boileau, les Racine, fondaient ère du solennel, luttant pour la correction et les

pompeuses merveilles, invoquant celui-ci Euripide et Sénèque, celui-là le Stagyrite et Horace, la Fontaine remontait négligemment la pente des temps, et, distrait, émancipé de toutes règles, guidé par ses instincts de poëte et l'observation de la nature, s'en allait par-delà le siècle tendre la main à Mathurin Regnier, à Rabelais, à Montaigne, ses vieux et chers compères en belle humeur gauloise. L'auteur de *Gargantua* le passionnait, et, du plus grand sérieux, il demandait aux gens s'ils pensaient que saint Augustin eût plus d'esprit que Rabelais, à quoi les gens, se croyant mystifiés, répondaient : « Prenez garde, monsieur de la Fontaine, vous avez mis vos bas à l'envers, » ce qui n'était, hélas! que trop vrai. Rêvasseur, débraillé au moral comme au physique, voilà le bonhomme. De ses somnolences, il se réveillait cependant, il secouait ses torpeurs, et nous savons ce qui se trouvait alors de bonté d'âme et d'humanité sous l'indifférentisme apparent. Qui n'a gardé le souvenir de sa fidélité courageuse à Fouquet, de son pieux attachement à Mme de la Sablière? Oh! ces naïfs, ces désœuvrés incorrigibles, pour les juger à fond, peut-être ne serait-ce pas inutile de les confronter avec les grands raisonneurs et doctrinaires de ce monde. On comprendrait ainsi ce que valent à l'user les uns comme les autres.

Je ne prétends atténuer aucun tort, ni les défaillances conjugales, ni le tour licencieux des contes, quoique la société du dix-septième siècle n'eût point de ces pudeurs qui nous chagrinent tant aujourd'hui, et prît au demeurant fort en patience et même fort en agrément certaines libertés dans l'expression. Certains mots de l'*École des femmes*, que par

excès de zèle, on raye à la Comédie-Française pour ménager les nerfs de l'auditoire du mardi et du jeudi, — la cour du grand roi, moins susceptible, les entendait sans sourciller. Mme de Thianges lisait les contes de la Fontaine et les pardonnait; Mme de Sévigné faisait mieux, elle les goûtait de préférence aux fables, et Mlle de Sillery, voulant rassurer sa pudeur un peu alarmée, se contentait de les trouver *obscurs!* Tout ceci n'empêche point cette littérature des contes d'être quelque chose de « très-indiscret et de très-malhonnête, dont la lecture ne peut avoir d'autre effet que de corrompre les mœurs et d'inspirer le libertinage » : aussi n'ai-je qu'à m'incliner devant Boileau, qui traite à ce sujet la Fontaine « d'infâme déserteur de la vertu ». Il était en outre joueur, emprunteur, et quel mari, justes dieux!

Sa femme l'avait quitté et s'était retirée à Château-Thierry. Il va de son côté chercher aventure, et n'a rien de plus pressé que de la tenir au courant de ses galanteries. Que pensait-il donc de l'honorabilité de sa femme pour lui faire à chaque instant de ces aveux naïfs et singuliers? J'estime qu'il n'en pensait que médiocrement. La dame était coquette, volontaire, et, malgré sa dévotion, très-capable de ressentir un pareil délaissement et même d'en tirer vengeance; mais la Fontaine allait où son plaisir le portait, et point ne se souciait des conséquences; supprimez de ces lettres d'un mari à sa femme le côté fâcheux et par trop fantaisiste, — vous y saisirez des traits charmants, toute sorte de gaietés et de malices dont fourmille sa prose comme son vers. « Je trouvai à Châtellerault une Pidoux dont notre hôte avait épousé la belle-sœur; tous les Pi-

doux ont du nez et abondamment. » Mme de La Fontaine, qui tenait aux Pidoux par alliance, avait donc un long nez, et nous savons, par une lettre du poëte à la duchesse de Bouillon, qu'il détestait les nez aquilins et longs. « On nous assura, de plus, que les Pidoux vivaient longtemps et que la mort, qui est un accident si commun chez les autres humains, passait pour un prodige parmi ceux de cette lignée; je serais merveilleusement curieux que la chose fût véritable. Quoi qu'il en soit, mon parent de Châtellerault demeure onze heures à cheval sans s'incommoder, bien qu'il passe quatre-vingts ans; ce qu'il a de particulier et que ses parents de Château-Thierry n'ont pas, il aime la chasse et la paume, sait l'Écriture et compose des livres de controverse; au reste, l'homme le plus gai que vous ayez vu et qui songe le moins aux affaires, excepté à celles de son plaisir. Je crois qu'il s'est marié plus d'une fois; la femme qu'il a maintenant est bien faite et a certainement du mérite. Je lui sais bon gré d'une chose, c'est qu'elle cajole son mari et vit avec lui comme si c'était son galant, et je sais bon gré d'une chose à son mari, c'est qu'il lui fait encore des enfants. Trop bien me fit-on voir une grande fille que je considérai volontiers, et à qui la petite vérole a laissé des grâces et en a ôté. » Suit un couplet d'imprécations contre cette cruelle maladie :

Qui ne peut voir qu'avec envie
Le sujet de nos passions.
Tu lui laisses les lis et tu lui prends les roses !

Et ces lis, même sans les roses, feraient encore l'affaire du bonhomme, lequel n'entend pas se priver

du plaisir d'en instruire sa femme. « Si nous eussions fait un plus long séjour à Châtellerault, j'étais résolu de la tourner de tant de côtés que j'aurais découvert ce qu'elle a dans l'âme, et si elle est capable d'une passion secrète. Je ne vous en saurais apprendre autre chose, sinon qu'elle aime fort les romans; c'est à vous, qui les aimez fort aussi, de juger quelle conséquence on en peut tirer ».

On voit que je n'écris pas un panégyrique, et tiens à donner mon héros pour ce qu'il est; je passe condamnation sur les désordres de conduite et les incongruités de langage, à la condition de pouvoir franchement admirer ce que ce naturel a de bon, d'excellent. Distrait, dissipé, dissipateur, insoucieux, indifférent et libertin tant qu'on voudra. « Il paraît grossier, lourd, stupide [1], ne sait ni parler ni raconter ce qu'il vient de voir; » mais ce prétendu bélître, ce lourdaud, que les circonstances le secouent un peu par les épaules, et vous aurez tout de suite devant vous le meilleur des hommes. Je me demande si c'est Boileau qui jamais eût donné l'exemple de ces mouvements de sensibilité dont la Fontaine fut capable toute sa vie. Parlez-moi des simples, des naïfs, de ces pauvres d'esprit selon le monde, le royaume des idées leur appartient, et la profession n'étouffe point chez eux les délicatesses du cœur. Qui dit état, condition, profession, dit quelque chose de borné, de mesquin, de nécessairement ridicule à un jour donné. Les femmes doivent la moitié de leur beauté, de leur charme à ce

[1] La Bruyère.

que leur sexe n'a point d'état. En ce sens, la poésie est femme et divinement femme. Être poëte n'est point un état ; en revanche, à côté du poëte, espèce d'halluciné, de somnambule vivant en dehors des questions et des intérêts du jour, à côté du poëte, il y a l'homme de lettres agité de toute sorte de préoccupations et d'animosités professionnelles. Boileau, correct, didactique, surveillant tout ce qui peut porter atteinte à l'orthodoxie, est un homme de lettres. La Fontaine n'y met point tant de façons, il rêve, cause avec Jean Lapin, regarde une souris trotter, et son vers lui vient tout familièrement; comme toutes ces belles choses qu'il imagine ne coûtent à son génie aucun effort, il ne se crée à leur sujet aucun chagrin.

Lisez-les, ne les lisez pas.

Qu'importent vos impressions et vos louanges à ce vagabond du pays de Cythère, qui ne revient de ses courses lointaines que pour visiter quelques amis, objet de sollicitudes inaltérables! La Fontaine vit par le cœur au moins autant que par la tête, et c'est ce qui fait de lui un si grand poëte; du cœur, il en met partout sans y penser. Fontenelle dit qu'il ne se considérait comme inférieur à Ésope et à Phèdre « que par bêtise ». Une telle bêtise ramenée à sa vraie expression s'appelle naïveté, simplicité d'âme, *sancta simplicitas*, divin mot que trop souvent l'ironie accompagne, et qu'avec la Fontaine on est heureux de pouvoir employer sans alliage et dans la pureté de l'acception originelle. De même que le

fabuliste trouve son vers, c'est également sans y penser que l'homme accomplit ses belles actions. Son dévouement à Fouquet, rien de plus simple : une bêtise! et cependant il y jouait sa tête, il y jouait tout au moins sa liberté. Peut-être le savait-il, peut-être bien aussi qu'il l'ignorait : quoi qu'il en soit, le péril ne l'eût pas arrêté ; on l'aurait jeté dans un cachot comme Pélisson, qu'il ne s'en serait pas davantage considéré comme un héros. Maintenant contemplez Despréaux, le moraliste sans reproche, suivez dans ses rancunes sourdes ou déclarées, dans ses méchantes passions littéraires, ce parfait honnête homme toujours à cheval sur la mesure, le bon sens, le goût, les bienséances, et voyez si l'inconscient rimeur avec tous ses défauts n'est pas plus sympathique :

Retourner à Daphné vaut mieux que se venger,

murmure la Fontaine, sans autrement prendre souci de qui l'offense[1]. Le sage Boileau n'est point si magnanime; ce pardon des injures que le fabuliste pratique avec grâce et nonchaloir, le législateur du Parnasse n'en a point fait un des articles de son code; personne plus amèrement ne ressent le trait

[1] Et dans sa prose que de passages d'une sensibilité douce et touchante, ces quelques lignes par exemple d'un tour si délicat, si parfait : « Savez-vous bien pour peu que j'aime, je ne vois pas les défauts des personnes non plus qu'une taupe qui aurait cent pieds de terre sur elle; dès que j'ai un grain d'amour, je ne manque pas d'y mêler tout ce que j'ai d'encens dans mon magasin. »

et ne le venge, et pour lui échauffer les oreilles à ce juste, pas n'est besoin d'un bien grand crime : la simple omission d'un compliment, une peccadille suffit; que sera-ce, si vous vous êtes rendu coupable d'une épigramme? Il en coûta cher à la Fontaine d'avoir été seulement soupçonné d'un tel méfait, car cette malheureuse épigramme qui lui valut tant de désagréments, rien ne prouve qu'il l'eût écrite. Il n'en subit pas moins une dénonciation en belle et bonne forme, qui, galamment insérée dans *l'Art poétique*, fut cause qu'il y eut une sentence de police interdisant la vente des nouveaux contes (1695), et ce n'est point assez que le fabuliste, coupable ou non, soit châtié de cette velléité de malveillance contre Boileau; le genre même dans lequel s'exerce le talent de la Fontaine en devra pâtir. On verra figurer dans *l'Art poétique* l'églogue, l'élégie, l'ode, le sonnet, l'idylle, mais point la fable, qui sera désormais jugée indigne de tenir sa place entre l'épigramme et le vaudeville. « Ce n'est pas un homme, mais un fablier! » Mme Cornuel avait raison. Secouez l'arbre tant qu'il vous plaira, ne lui ménagez ni les mauvais traitements ni les écorniflures, et le fablier ne vous en donnera ni plus ni moins ses fleurs et ses fruits; mais ne touchez point à Despréaux : qui s'y frotte s'y pique; c'est un chardon, mieux encore, c'est un homme de lettres! Défiez-vous de ce pédagogue trop sensé, il a des susceptibilités qui devancent les temps, son amour-propre blessé n'épargne personne. Quelle chose plus triste que ce portrait de Mme de la Sablière dans la satire sur les femmes! Tous ces méchants vers et cette mauvaise action, pourquoi? Parce que Mme de la Sablière,

qui en effet s'occupait d'astronomie, avait remarqué que Boileau parlait de l'astrolabe sans le connaître.

II

Ce procès d'immoralité intenté à la Fontaine ne semble pas près de finir. Lamartine, qui se plaisait à n'accepter que sous bénéfice d'inventaire certaines admirations traditionnelles, a, si l'on s'en souvient, fort maltraité notre poëte. Il trouvait la morale des fables vulgaire, étroite, inepte même, et l'accusait de maximer les vilains calculs de l'égoïsme. Disons tout de suite que Lamartine n'aimait pas la Fontaine, et ce grand esprit ne critiquait bien que ce qu'il aimait bien. D'ailleurs, entre le poëte des *Méditations* et l'auteur des *Contes* et des *Fables*, nul trait d'union, point d'affinité, ni d'homme ni de race! Les goûts mêmes qu'ils possèdent en commun, au lieu de les rapprocher, les éloignent. Tous les deux adorent la nature, et de quels yeux différents ils l'envisagent, celui-là toujours porté aux vues d'ensemble, planant de haut dans son nuage, celui-ci terre à terre, *musa pedestris*, flânant par les buissons, tout entier à son petit monde et n'ayant cure de remonter de ce fini qui l'amuse à l'infini qui l'ennuierait! La langue qu'ils parlent a beau n'être pas celle du vulgaire, elle ne les rapproche point davantage. J'ai dit que Lamartine détestait les vers libres ; la seule vue d'une de ces pages mal alignées l'horripilait. *Ces vers boiteux, disloqués, mégaux, sans symétrie ni dans l'oreille ni sur la page, me rebu-*

taient. D'ailleurs, ces histoires d'animaux qui parlent, qui se font des leçons, qui se moquent les uns des autres, qui sont égoïstes, railleurs, avares, sans pitié, sans amitié, plus méchants que nous, me soulevaient le cœur. Les fables de la Fontaine sont plutôt la philosophie dure, froide et égoïste d'un vieillard que la philosophie aimante, généreuse, naïve et bonne d'un enfant : c'est du fiel[1]. Je regrette que Lamartine ne se soit pas récusé vis-à-vis de la Fontaine, non que l'étude qu'il en a faite manque d'intérêt, les plumes telles que la sienne ne sont jamais en reste de brillantes raisons; mais cet art agréable et captieux du paradoxe, sans danger pour les esprits suffisamment informés, a l'inconvénient de donner l'éveil à toute une légion d'écrivains maladroits, ouvriers de la deuxième heure, qui viennent ensuite appuyer lourdement et fausser le goût au nom de la morale. « Quand les ignorants, écrit excellemment Mme de Staël[2] ont attrapé sur un sujet sérieux une phrase quelconque dont la rédaction est à la portée de tout le monde, ils s'en vont la redisant à tout propos, et ce rempart de sottise est très-difficile à renverser. »

La morale de la Fontaine, eh! mon Dieu! elle est un peu tout ce qu'on veut et tout ce qu'on voudra : il la prend autour de lui, comme il la trouve, et sans jamais se gêner le moins du monde[3]. Ainsi fait-il pour ses idées sur les animaux, qui sont les idées générales, en même temps justes et inexactes, selon

[1] Lamartine, première préface des *Méditations* de l'édition commentée.

[2] *Considérations à propos de M. Necker.*

[3] Trop souvent même cette morale est fort vilaine et ne

que vous allez de la définition populaire à l'observation scientifique. Mme de Sévigné préférait le conteur au fabuliste. C'est que le fabuliste est surtout un conteur. Le poëte va droit à son récit, à ses personnages, et l'affabulation devient ensuite ce qu'elle peut. Lui-même ne nous dit-il pas que son œuvre est une comédie ayant l'univers pour théâtre? En ce sens, la moralité des fables de la Fontaine ressemble beaucoup aux dénouements de Molière, lesquels ne sont aussi très-souvent qu'une simple manière d'en finir. Il y a telle moralité qui ne s'accorde point avec le sujet, telle autre qui le contredit. Je prends pour exemple *le Rat et l'Huître*. Que nous enseignent les premiers vers? Qu'il faut se tenir coi dans son logis, que c'est montrer peu de cervelle que d'en vouloir sortir, et dix lignes plus loin voici qu'on se moque de ce rat ignorant qui prend pour des montagnes la moindre taupinière, et finalement se laisse gober par une huître. Que devient alors la leçon du début? Vous nous recommandez de rester

prêche que l'égoïsme: « Convenons-en tout bas pour l'honneur du bon la Fontaine, mais son déplorable apologue de la *Cigale* et de la *Fourmi* n'est qu'une petite flagornerie à l'adresse des capitalistes philanthropes qui fondent des caisses d'épargne et qui ne demandent pas mieux que de s'autoriser de l'exemple de la fourmi industrieuse pour faire de la morale au peuple quand le peuple lui demande du travail et du pain. La fourmi n'amasse aucune provision pour l'hiver, *ni mil ni vermisseau*, attendu qu'elle n'en a pas besoin et qu'elle passe sagement cette saison à dormir comme l'ours et la marmotte; partant, elle n'a jamais rien eu à refuser à la cigale qui d'ailleurs ne lui a jamais rien demandé, attendu qu'il n'y a pas de cigale en hiver et que la cigale n'attend pas pour disparaître que la bise soit venue. » TOUSSENEL : *l'Esprit des bêtes*. »

benoîtement chez nous, de ne pas bouger, et presque aussitôt vous nous apprenez comme quoi celui qui n'a voyagé ni vécu d'expérience ne saurait être que dupe et victime de tout ce qu'il rencontre. Combien, parmi les fables, n'en citerait-on pas d'où il ne ressort aucune moralité! *Les Deux Amis*, *les Femmes et le Secret*, *le Faucon et le Chapon*, sont de véritables contes; *le Rat qui s'est retiré du monde* est une légende à la Rabelais sur les moines moinant de moinerie. Les sentences qui se dégagent de la narration n'ont le plus souvent qu'un intérêt secondaire, chacun voit là ce qui lui plaît : M. Saint-Marc Girardin y trouvait sous l'empire matière à controverses libérales; ensuite nous eûmes M. Taine, qui, dans cette philosophie à tiroir imagina d'aller chercher des arguments pour son système, ou ce qu'il croit être son système; puis vint Lamartine, qui, parlant de haut, comme c'était son droit, émit sur la question certaines idées très-nettes et très-vibrantes; Lamartine ayant dit, ce fut le tour de M. Sainte-Beuve, qui naturellement soutint l'avis contraire. Aujourd'hui, non moins ingénieux, non moins disert, mais d'un sens tout modeste et mieux équilibré, M. Saint-René Taillandier se présente au chapitre, et sa voix n'en sera que plus écoutée.

Il y a, en effet, bien du goût et du tact dans la manière dont cette nouvelle critique est abordée. Le commentateur ne nous annonce aucune prétention aux grandes découvertes, il s'agit uniquement d'une lecture des fables de la Fontaine au lendemain de nos désastres. Dès lors rien de forcé, de systématique: Vous lisez sous l'impression d'événe-

ments inoubliables, et l'allusion à chaque instant s'offre à votre esprit; quoi de plus simple? « Je traduis la leçon à notre usage, et je dis : C'est agir sagement que de se préparer des alliances; mais, les alliés pouvant faire défaut, il est plus sage encore de se tenir toujours prêt et d'avoir en main sa faucille! » Ainsi parle, à propos de *l'Alouette et ses Petits*, M. Saint-René Taillandier, et la plupart des fables qu'il interroge au même point de vue lui répondent par des moralités de circonstance qu'il tourne et retourne au soleil, et s'amuse à voir miroiter, mais sans se laisser prendre à ce jeu prismatique, et tout en reconnaissant que d'autres viendront plus tard aux yeux de qui l'œuvre du poëte changera d'aspect. La philosophie des fables est donc une pure affaire d'impression et de sentiment : vous en déduisez ceci, j'en conclus cela, et, quoique placés l'un et l'autre aux pôles extrêmes, tous les deux nous avons raison. Cette philosophie ressemble au fameux nuage d'Hamlet. Tous les commentateurs qui se succèdent, imitant à tour de rôle le personnage du prince de Danemark, s'efforcent d'inculquer leurs propres perceptions au public bénévole, qui, pareil au chambellan Polonius, se confond en révérences, et trouve tantôt qu'en effet ce nuage ressemble à un éléphant, et tantôt qu'on jurerait y voir un saumon. Je voudrais, lorsqu'on m'entretient de la Fontaine, qu'il fût un peu moins question du moraliste et beaucoup plus question du poëte. Le moraliste, soyons francs, ne nous raconte que ce que nous avons intérêt à lui entendre raconter : ses affabulations sont comme l'oracle de Delphes, il y en a pour tous les goûts, et chacun de

les interpréter à sa guise. Quant au récit, c'est autre chose; paysages, tableaux de mœurs, fiez-vous au peintre, il ne vous manquera pas. Vous est-il seulement jamais arrivé de vous demander s'il y avait une moralité quelconque mise au bout des *Animaux malades de la peste*? Il en est une pourtant et des plus banales :

> Selon que vous serez puissant ou misérable,
> Les jugements de cour vous feront blanc ou noir.

Mais qu'importe cela, si le chef-d'œuvre subsiste indépendamment? Tout le *Roman du Renard* tiendrait dans ce fragment épique où la vérité naturelle se confond avec la vérité traditionnelle, où les caractères sont enlevés d'une main de maître. Se figure-t-on autrement le lion, le renard, le singe, en un tel drame? Et cet âne qui s'accuse d'avoir tondu l'herbe des moines et qui paye incontinent de sa vie l'horrible sacrilége, Rabelais inventerait-il mieux? Puis, pour fond à cette admirable scène, je ne sais quel trouble dans l'ordre universel, une harmonie sourde, funèbre, que traversent par instants des bouffées d'émotion jusqu'alors inconnues de la muse française, élégante et pompeuse, étrangère à toute impression de la nature.

> Plus d'amour, partant plus de joie.

Est-ce assez simple, assez charmant? Virgile, lui non plus, ne dit pas tout, et la Fontaine, comme lui, vous fait rêver, car la poésie est bien plus une

âme qu'un langage. Veut-on maintenant le paysagiste, prenez *le Héron.*

Un jour sur ses longs pieds allait je ne sais où
Le héron au long bec emmanché d'un long cou.
Il côtoyait une rivière.
L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours,
Ma commère la carpe y faisait mille tours
Avec le brochet son compère.

Ces vers sont superbes, de quelque façon que vous les envisagiez, impossible de ne pas applaudir; comme tournure, image, comme strophe même, c'est parfait, et dans quelle poétique atmosphère cela baigne! Il vous semble à la fois entendre de la musique de Schubert et voir un Corot. Le vers de la Fontaine a des secrets particuliers d'élégance et de rhythme; il est au fond plein de science dans sa fantaisie, et cette science lui vient par don de nature. Jamais le bonhomme ne s'est mis en tête de se la procurer, non-seulement il n'a point l'air de se douter de son grand art métrique, mais il va jusqu'à s'excuser dans ses préfaces des qualités virtuelles de son style, jusqu'à demander pardon au lecteur « pour ses vers qui enjambent ». Qu'on ne s'y trompe pas, étant donnée la voie où s'engageait la Fontaine, une pareille divination des secrets de la forme devenait chose indispensable. Souvenons-nous que les *Fables* sont écrites en vers libres; dans la prosodie, dans la forme qui se prête le plus à l'abaissement du langage, à la platitude du ton. Ici la science proprement dite ne peut rien, et la preuve, c'est que jamais un grand poëte, parmi ceux qu'il faut en même temps appeler de grands artistes, ne

s'est exercé dans ce genre. L'instinct en un tel cas est tout, et ce don de nature, la Fontaine ainsi que Molière le possédaient au suprême degré, ce qui fait qu'ils ont écrit l'un ses *Fables*, et l'autre *Amphitryon*, c'est-à-dire les deux seuls ouvrages en vers libres qui se puissent lire. Cette forme, d'autant plus ingrate qu'elle appartient en quelque sorte au domaine public, personne, en dehors de Molière et de la Fontaine, n'a jamais su la manier honnêtement. Banalité, vulgarité, platitude, voilà ce qu'elle apporte en dot aux amoureux qui la courtisent et qui, grâce à Dieu, deviennent de plus en plus rares, à ce point qu'on ne les rencontrerait guère aujourd'hui que parmi ces auteurs qui écrivent leurs comédies en vers, parce qu'ils ne peuvent pas les écrire en prose.

Je ne louerai point le nouveau commentateur de la Fontaine pour le talent qu'il a mis à rechercher, à comparer les origines, à prendre à leur source divers apologues dont il nous raconte, avec mille détails charmants, les filiations compliquées. C'est ainsi que nous voyons *la Laitière et le Pot au lait* nous venir du pays des brahmes, non sans quelques détours assurément; mais les incidents du voyage sont narrés, étudiés d'une plume si alerte qu'on y prend un plaisir extrême. L'apologue du *Pantchatantra* traduit du sanscrit en persan, du persan en arabe, de l'arabe en hébreu, de l'hébreu en latin, du latin en espagnol, arrive jusqu'à Bonaventure des Perriers, lequel, voulant donner une leçon aux *alquémistes* de son temps et montrer que tout leur art s'en va en fumée, « ne les sçaurait mieux comparer qu'à une bonne femme qui portait une potée

de lait au marché ». Ce conte de Bonaventure des Perriers, c'est déjà presque du la Fontaine en prose ; un pas encore, et nous avons le vers. Mêmes remarques à faire au sujet de vingt autres fables : *l'Ours et l'Amateur des jardins*, *les Deux Pigeons, le Berger et le Roi, l'Homme et la Couleuvre, la Tortue et les deux Canards, le Loup et le Chasseur, la Souris métamorphosée en fille*, *les Deux Amis,* etc. : toutes fleurs primitivement écloses aux jardins de l'Inde et de la Perse et que le vent des siècles a disséminées ici et là. « Les classiques français, imitateurs d'imitations successives dans les littératures étrangères » ! disait Villemain, le grand initiateur de la critique littéraire moderne, le vrai maître auquel il faudra toujours qu'on revienne après s'être laissé distraire aux jeux subtils de l'esprit et de l'analyse. En effet, ce qui, sous des formes diverses, offre un caractère hardiment original, échappe à nos classiques ou les blesse; ils n'aiment qu'une littérature savante, remontent à la simplicité par système et n'estiment la poésie qu'autant qu'elle est l'ornement de la raison. La Fontaine, pas plus que les autres, ne crée et n'invente, et, sans manquer une occasion d'être poëte, il ne se fait point faute d'imiter à sa façon, d'aller prendre à qui bon lui semble le sujet auquel il donne ensuite sa propre couleur; du reste, il ne s'en cache pas :

> Voici le fait, quiconque en soit l'auteur,
> J'y mets du mien selon les occurrences;
> C'est ma coutume, et, sans telles licences,
> Je quitterais la charge de conteur.

Quel malheur que les gens qui passent leur vie à

demander du nouveau fréquentent si peu l'école de la critique! ils y apprendraient ce qu'ils devraient savoir : que tout a été pensé et repensé, dit et redit. Transformer, remanier, avec du vieux faire du neuf, tâche inéluctable à laquelle notre impuissance doit se résigner. *Le Meunier, son Fils et l'Ane* passe des contes orientaux au moine de l'abbaye de Haute-Selve; Malherbe le raconte à Racan, à qui la Fontaine l'emprunte. Les récits de Bidpaï, de Ferdusi, translatés, arrangés, combinés avec l'esprit de chaque temps, par des intermédiaires de tout ordre. fourniront matière aux Jean de Boves, aux Rutebeuf aux Boccace, aux Chaucer, aux Marguerite de Navarre, aux Bonaventure des Perriers, et la Fontaine, travaillant à la suite, récoltant en plein passé, la Fontaine, étonné lui-même des trésors de son héritage, n'osera d'abord se déclarer l'auteur de son propre livre, et, dans un excès de touchante modestie, écrira au frontispice : « Fables mises en vers par la Fontaine! » Ainsi ce qui se pensait il y a deux mille ans au bord du Gange, nos hommes de génie le répètent aujourd'hui, et ce va-et-vient ne finira qu'avec le monde. Nous traduisons le sanscrit de Bidpaï en belles strophes bien sonnantes, d'autres viendront ensuite qui mettront ces vers en peinture, en musique, en vaudevilles, en pantomimes, mais le motif se transformant reste le même, car nous sommes condamnés à vivre sur un fonds d'idées qui ne saurait se renouveler absolument. Les générations, disparaissant, lèguent leurs éternelles redites aux générations qui leur succèdent : *vitaï lampada!* De peuple à peuple, on s'emprunte, on se prend, on se pille, et cela le plus honnêtement du

monde, puisqu'il s'agit d'un trésor commun, héritage séculaire de l'humanité. « Je prends mon bien où je le trouve! » Quoi de plus légitime? Quand l'imitation de Sénèque et de Térence a produit assez de Jodelle et de Pierre Larivey, Euripide et Sophocle entrent en scène et viennent se faire accommoder par Racine au goût du Versailles de Louis XIV. Les comédies de Molière, si merveilleusement adaptées à l'époque, au pays, c'est la plupart du temps l'Espagne et l'Italie qui en ont fourni la trame et quelquefois même des scènes entières; *les Fourberies de Scapin, Don Juan, la Princesse d'Élide,* autant d'emprunts à Tirso de Molina, à Moreto, à tel poëte bergamasque ou vénitien qui, eux non plus, ne se sont point gênés pour dévaliser le prochain! la défroque de la veille, radoubée, redorée, sert à la fête du lendemain. Retournez *le Malade imaginaire* de Molière, vous avez le *Mithridate* de Racine, — le *Mercadet* de Balzac, c'est le *Turcaret* de le Sage, et à vingt ans de distance *Une Chaîne* de Scribe devient *Monsieur Alphonse.* Comédie hier, tragédie aujourd'hui, pont-neuf tantôt! Prenez *l'École des femmes,* les contes de la Fontaine, et la plus triviale de nos complaintes de carrefour; même idée et même moralité :

A jeune femme, il faut jeune mari!

Il n'y a de changé que le style.

On connaît l'érudition délicate et sûre de M. Saint-René Taillandier; l'auteur de tant d'études justement remarquées n'a pas besoin d'être vanté pour la sereine et vigoureuse compétence de sa critique,

dont les traits principaux sont le goût dans la solidité, et cette force de persuasion que l'écrivain tire de sa conscience. M. Taillandier est un doctrinaire, mais, chose rarissime, c'est un doctrinaire sympathique. Celui-là du moins sait son affaire; son information, très-diverse et très-ferme sur le terrain national, étend ses clartés fort au delà. Aussi, lorsqu'il touche aux littératures étrangères, qu'il vous parle de Goethe ou de Byron, de Shakspeare ou de Dante, vous pouvez l'en croire, car il a pour lui l'autorité de l'homme qui connaît les langues et s'entend à déchiffrer les textes. A la science du critique se joint un sens poétique très-caractérisé, et je n'entends point parler ici de simple goût. M. Saint-René Taillandier est mieux qu'un dilettante; avant d'écrire sur la poésie, il l'a dûment pratiquée. Lamartine, Alfred de Vigny, Novalis, en ce temps-là furent ses maîtres, et la fleur bleue du romantisme étoila ce poëme de *Béatrice* par lequel il débutait vers 1840. On comprend quel crédit cela vous donne pour aborder ensuite certains sujets. La notice imprimée en tête des *Œuvres* de Brizeux, dont M. Taillandier dirigea la publication, avait déjà bien mérité de la poésie; cette nouvelle étude de la Fontaine nous offre un intérêt tout autrement instructif et varié. Nous y voyons, préludant à ses chefs-d'œuvre par la contemplation de la nature, cet homme que les biographes ne cessent de nous représenter comme une sorte d'être végétal, perdu de somnolence et d'apathie.

La Fontaine avait quarante ans lorsqu'il publia ses premiers vers, il en avait quarante-sept lorsque parut son premier recueil de fables. Si vous

demandez à l'histoire de quoi jusqu'alors il pouvait bien s'être occupé, elle vous répondra : De rien au monde, pas même de sa femme, une jolie personne de seize ans, mise là pour gouverner cette nature indolente, et qui de son côté gaspillait les heures à sa manière en lisant des romans. Un beau jour cependant un officier de cavalerie, en garnison dans Château-Thierry, récite devant notre étourneau une ode de Malherbe, et tout aussitôt la lumière se fait; le dormeur se réveille poëte. De l'abbé d'Olivet à Walckenaer, ainsi parlent tous les biographes; mais M. Saint-René Taillandier se fait de la poésie et de la vocation poétique une toute autre idée. Il repousse la légende, et dans l'explication qu'il imagine je retrouve la sagacité d'un esprit habitué aux confidences de la muse : « Non, se dit-il, les choses ne se passent point de la sorte par des coups de canon. » C'est pas à pas, dans le silence et la rêverie, qu'un poëte comme la Fontaine s'achemine vers sa destinée. Vous l'accusez d'avoir perdu son temps; qu'en savez-vous? qui oserait dire que telle ou telle de ses inspirations les plus aimables ne date pas, sans qu'il l'ait su, de cette longue matinée de sa vie? L'abbé d'Olivet, parlant de ces vers de Malherbe qui produisirent sur le rêveur une impression si forte, ajoute que la Fontaine, transporté d'enthousiasme, allait les réciter dans les bois. A ces mots, M. Taillandier, avec l'émotion du chercheur, se sent sur une piste vraie. — Plus tard, dans une lettre à Mlle de Champmeslé, la Fontaine écrit ces lignes datées de Château-Thierry : « Que vous aviez raison, mademoiselle, de dire qu'ennui galoperait avec moi devant que j'aie perdu de vue les clochers du grand village!

Bois, champs, ruisseaux et nymphes des prés ne me touchent plus guères depuis qu'avez enchaîné le bonheur près de vous. » Et le critique de saisir au vol cette confidence du poëte cachée sous des galanteries. Bois, champs, ruisseaux et nymphes des prés l'avaient donc touché autrefois, c'est-à-dire aux heures insouciantes de jeunesse, à ces heures où les biographes affirment qu'il ne songeait à rien. A rien, bon Dieu! il songeait à tout. Il recueillait d'instinct toutes les impressions du spectacle de la nature, et sans aucune visée particulière, par conséquent plus libre et plus ouvert à toutes choses, il en remplissait son âme. Là-dessus notre commentateur prend son crayon et relève en quelques traits la physionomie de ces vertes campagnes où le poëte promenait son loisir en attendant de nous en ramener tant de personnages amusants : Jean Lapin, Robin Mouton, Rominagrobis, — tant de figures sympathiques : l'hirondelle voyageuse, la colombe délaissée, la perdrix qui sauve ses petits menacés par le chasseur, et cette autre perdrix, « la dame étrangère », obligée de vivre dans la société des coqs, en butte aux injures de ces malotrus. C'est ici qu'il a vu le chêne orgueilleux et l'humble roseau, c'est ici qu'il a vu le pigeonnier d'où est parti l'imprudent chercheur d'aventures. « Oh! les jolies maisonnettes rustiques à demi cachées derrière les arbres, les riants villages épars dans la vallée et sur les pentes des collines : Saint-Martin, Essonnes, Étampes, Les Chesnaux! c'est sur ces chemins à travers prés qu'il a rencontré une jeune fille allant vendre son lait à la ville. » La ville, n'en doutez pas, c'est Château-Thierry, et voilà comment la nature la plus douce,

le paysage le plus charmant, tous ces villages, toutes ces métairies, tout ce petit monde de la ferme, poules, pigeons, brebis, sans oublier les taureaux et les génisses, ont laissé dans ses yeux une multitude d'images. Il avait reçu ces impressions naïvement, elles prirent une voix et chantèrent sitôt que son génie s'éveilla. Je ne crois pas qu'on puisse toucher plus juste et mieux définir l'état pathologique d'une nature prédestinée en travail d'enfantement. Du reste ces pages d'un pittoresque si achevé complètent admirablement une introduction aux deux magnifiques volumes de l'édition nouvelle. L'auteur les eût mises là tout exprès pour relier son œuvre à l'inspiration des divers artistes chargés des illustrations du texte, que je n'en serais pas étonné.

III

C'est qu'en effet tout se tient et marche d'ensemble dans cette publication où, pour la première fois, douze dessinateurs, et choisis parmi les plus habiles, se sont partagé la besogne que d'ordinaire un seul entreprend. Atteler à la même tâche, diriger vers le même but ces nombreux talents appelés des points les plus écartés de l'horizon, l'affaire était de conséquence, et le succès l'a couronnée. S'est-on concerté de l'un à l'autre? Je l'ignore. Quoi qu'il en soit, dans cette variété, beaucoup d'unité se laisse voir, et l'unité ainsi obtenue a quelque chose d'original qui plaît au goût. D'ailleurs, s'il fut jamais poëte se prêtant à ces curiosités de mise en scène par lesquelles nous aimons à rajeunir nos vieux

classiques, c'est assurément la Fontaine. La diversité même de ses sujets appelle la diversité d'interprétation, et la monotonie, bien plus que la trop grande variété, semblerait ici à redouter. A ce festin de l'*illustration,* les talents les plus étrangers les uns aux autres peuvent être conviés, et tandis que je me figure un Salvator brossant avec furie *le Chêne et le Roseau,* je vois Kaulbach modelant et groupant en masses épiques *les Animaux malades de la peste.* Contentons-nous de ce que nous avons, et puisque Salvator Rosa n'est plus de ce monde, laissons venir à nous M. Daubigny; son dessin a bien de la vie et du naturel, le vent y souffle rudement, je ne lui reproche qu'un défaut : celui de ne point spécialiser assez le lieu de la scène, d'être un paysage quelconque où l'orage éclate, et point du tout *ce* paysage. Le chêne ressemble à tous les chênes de la forêt; il n'a rien d'individuel, rien d'héroïque, le roseau se perd dans le fouillis; en un mot, je ne retrouve pas mes personnages. Veut-on un contraste à ce tableau d'un site ravagé, *le Cerf et la Vigne* de M. Bodmer va nous l'offrir. « Le cerf, écrit Buffon, paraît avoir l'œil bon, l'odorat exquis et l'oreille excellente; lorsqu'il veut écouter il lève la tête, dresse les oreilles et alors il entend de fort loin. » Ici tout respire le calme ou du moins l'apparence du calme, car à travers la frondaison de la vigne, dont l'imprudent animal fait litière et qu'il éclaircit à belles dents, vous apercevez au loin déjà la meute en quête de sa proie et le cerf, dans cet endroit, à demi découvert, continue à tondre la feuille sans s'arrêter pour regarder de tous côtés, il cherche le dessous du vent pour sentir s'il n'y a pas quelqu'un qui

puisse venir l'inquiéter. M. Bodmer a très-finement rendu le mouvement du petit drame. Son cerf, vu de dos, a grande tournure; il fallait un *animalier* pour traduire cette fable, comme il fallait des peintres de genre pour *le Coche et la Mouche*, *l'Enfouisseur et son Compère, la Chatte métamorphosée en femme,* et des peintres d'histoire pour *le Paysan du Danube, les Deux Amis, le Berger et la Mer.* — Mais, dira-t-on, avec un tel système on arrive à ne produire que des ouvrages sans unité. — L'objection était d'avance trop bien indiquée pour ne pas tenter les esprits superficiels. Réfléchissons pourtant aux conditions si particulières d'un tel livre, représentons-nous le génie d'un la Fontaine, si ondoyant, si divers, si kaléidoscopique; interrogeons les résultats obtenus de notre temps par le travail individuel. Je ne parle pas de Grandville, un fantaisiste pur, un philosophe collectionneur de curiosités amusantes qui, dans la comédie de la Fontaine, s'est taillé une comédie à lui, toute personnelle. Feuilletons le volume de M. Doré; comment ne point prendre goût d'abord à cette imagerie colorée, tapageuse? A la longue cependant on s'en lasse, trop d'abondance tourne à la prolixité. C'est un art fort prestigieux et surtout fort avantageux que l'improvisation; mais l'accent, la vérité du sentiment, ont aussi quelquefois leur mérite. Ajoutons qu'une certaine science du dessin dans la façon de traiter les personnages n'a jamais rien gâté. Un coin de forêt, un chemin creux, une hutte de charbonnier près d'une mare, cela s'enlève haut la main comme un décor de théâtre; faire vivre des bonshommes et des animaux, c'est autre chose.

Oui certes, l'œuvre d'un seul serait préférable ; je cherche seulement où nous trouverions aujourd'hui l'artiste. Delacroix, qui peignait les tigres, les lions et les chevaux comme Barye les sculpte, l'auteur du *Pont de Taillebourg* et de l'*Entrée des Croisés à Jérusalem*, aussi grand animalier que grand paysagiste et peintre de marine, Delacroix aurait pu l'être, cet artiste ; l'eût-il voulu? J'en doute ; de plus fameux travaux le gouvernaient. Entre les plafonds du Louvre, les fresques de Saint-Sulpice et la besogne quotidienne de cet atelier de la rue Furstenberg dont la porte restait sourde à la voix même des amis, le temps eût manqué pour des distractions de ce genre. *Excelsior* était son mot, il ne se sentait à son aise que sur les hauts sommets, jugez ensuite si les talents faciles l'attiraient. Un jour qu'un très-jeune homme en train déjà de faire sa fortune par l'*illustration* l'informait de son intention d'aborder la peinture : « La peinture, s'écria Delacroix, y pensez-vous? Mais alors ce ne serait que beaucoup plus tard, car il vous faudra énormément travailler! » A défaut du maître, nous avons l'élève. Je connaissais M. Henri Lévy par son *Christ au tombeau*, si remarqué au dernier salon ; son tableau des *Deux Amis* me confirme dans la bonne opinion que j'avais prise alors de son talent. C'est un tableau que cette page d'une composition, d'une couleur et d'une exécution achevées. Le peintre a traité son sujet à l'orientale. Au fait, le Monomotapa, où cela pourrait-il bien être, sinon dans quelque coin reculé de l'Asie, au pays des caftans et des babouches? Je lisais l'autre jour que la Fontaine, qui ne croyait guère à l'amitié, avait imaginé une contrée absolument fantastique

pour y placer deux vrais amis, chose à ses yeux fort chimérique. Les commentateurs de nos classiques ont ainsi à tout propos des inventions qui vous émerveillent. La Harpe n'a-t-il pas découvert que « les pensées sont dans une ode un mérite moins essentiel que partout ailleurs, parce que l'harmonie peut plus aisément en tenir lieu » ?

Revenons à nos deux amis. Cette fois l'artiste s'évertue à serrer le texte de près ; il n'omet de la fable aucun détail. La Fontaine parle d'une jeune esclave que, par un luxe d'une libéralité peu ordinaire et sans aucun doute en usage au seul pays de Monomotapa, l'ami qu'on réveille de son sommeil offre à son visiteur nocturne :

. . . . Vous ennuyez-vous point
De coucher seul ? Une esclave assez belle
Était à mes côtés ; voulez-vous qu'on l'appelle ?

Cette esclave, la voilà accroupie demi-nue sur le bord du lit, charmante avec son joli bras qui lui sert d'appui, sa mine futée et son front constellé de sequins. Les serviteurs accourent, armés de flambeaux, comme il sied dans le palais d'un riche où tout à coup l'alerte est donnée « quand Morphée en a touché le seuil ». J'appelle également des tableaux *la Veuve* de M. Stevens, *la Chatte métamorphosée en femme* de M. Leloir, *l'Amour et la Folie* de M. Émile Lévy, *le Paysan du Danube* de M. Gérôme, *le Berger et la Mer* de M. Millet. — Assise ou plutôt penchée à son miroir, une rose dans la main droite, tandis que sa main gauche soutient sa tête pleine d'électricités qui se combattent, cette jeune veuve en son attitude abandonnée me fait songer à Didon, une

Didon par exemple aussi moderne que possible. Elle aussi, l'aimable dame est en train d'oublier Sichée ; pendant qu'elle rêve, un coquin d'Amour soulève un coin du tapis de la table, et, renouvelant le vieux mythe, s'apprête à chasser du cœur de la belle le souvenir de l'époux défunt, dont le portrait s'efface à moitié derrière un galant paravent chiné de mille fleurs :

Paulatim abolire Sichæum
Incipit, et vivo tentat prævertere amore
Jamdudum resides animos desuetaque corda.

C'est du Virgile attifé à la mode du jour, une reine de Carthage en robe de faye, en volants et en pouffs. Plusieurs crient au scandale ; pourquoi? Nous venons de voir que la moralité de *la Jeune Veuve* s'applique tout aussi bien à Didon, une veuve qui n'est pas d'hier. Or une moralité qui peut prendre une pareille marge évidemment n'a point de temps. Libre à chacun de la costumer comme il l'entend. Guérin l'a vêtue à la grecque, M. Stevens l'habille à la française, simple affaire de goût qui ne vaut pas la peine d'être discutée !

J'admets toutefois qu'en déguisant la jeune veuve en *cocodette* d'aujourd'hui, M. Stevens aille un peu loin. Il va de soi que les fables de la Fontaine, étant de tous les temps, ne s'auraient être localisées dans un étroit milieu. On ne doit pas néanmoins nous laisser oublier qu'elles nous viennent du dix-septième siècle ; il y a pour elles, comme pour certains chefs-d'œuvre qui sont aussi de toutes les époques, une sorte de costume de convention également éloigné de l'affectation archaïque et du froufrou

contemporain, et ne répugnant point à la fantaisie. L'édition des fermiers généraux me paraît donner la vraie note. Je ne reprocherai donc pas à M. Levis Brown d'avoir, dans *le Coche et la Mouche*, visé le style Louis XV. Tout ce petit monde, emprunté plus ou moins au répertoire de Callot, prend son malheur en patience : le moine dit son bréviaire, une jeune virago dégoise sa chanson au nez d'un cavalier qui se cambre, une vieille femme assise à terre dorlote un poupon, un monsieur joue avec son chien, un sergent d'armes troussé en Scapin se donne des airs de capitan. Cependant la lourde machine embourbée se remet en branle sous l'effort redoublé de six robustes percherons; mais le chemin « montant, sablonneux, malaisé », qu'en a-t-on fait? Je cherche aussi ce brûlant soleil qui joue un si grand rôle dans la fable : point de trace; un ciel vaporeux, nuageux. Otez cette infraction au programme, la vignette est des mieux réussies; vignettes également *le Singe et le Léopard* de M. Philippe Rousseau, *le Meunier, son Fils et l'Ane* de M. Worms, l'*Enfouisseur et son compère* de M. Detaille, dont le paysage nous rappelle un peu trop *les Joueurs de boules* de Meissonier, ce qui n'est d'ailleurs une critique qu'au point de vue du sujet; ces jolis arbres plantés en clairière, cette maison proche et riante, tout cela n'indique pas un site bien favorable au mystère. Placez dans cet agréable décor une scène d'opéra comique, à la bonne heure; mais les compères de l'espèce de ceux que la Fontaine nous décrit préfèrent généralement les sites plus écartés. M. Leloir, avec sa *Chatte métamorphosée en femme,* nous ramène au tableau de genre. Du fond de son alcôve, dont la

courtine est à demi relevée, le mari stupéfait observe la crise : est-ce une femme, est-ce une chatte, cet animal délicat, élégant, souple, nerveux, qui se traîne ainsi à quatre pattes sur le tapis et projette vers les souris effarées ses jolis doigts recourbés en griffes? L'artiste a merveilleusement fondu les deux natures en une seule. Cette chatte, qui miaule d'une voix de soprano et montre aux yeux des attitudes si voluptueusement féminines, regagnera son lit plus amoureuse et plus séduisante, et le brave homme de mari se gaudira de la métamorphose, — car les fables de la Fontaine ont cela de particulier, que jamais une image terrible ou repoussante ne se cache sous l'enjouement. Qu'un Allemand touche à ce motif, et vous aurez tout de suite la souris rouge restée aux dents de la belle dame et souillant les baisers qu'elle donne. Goethe n'y a pas manqué; la Fontaine n'est point si barbare, sa démonstration n'a que douceur et bonhomie; se contentant de nous enseigner la force du naturel :

> Il se moque de tout; certain âge accompli,
> Le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli.

Le joli vers, et comme c'est bien venu! Nous qui nous imaginons aujourd'hui posséder le secret des *vers bien faits,* trouverions-nous beaucoup d'échantillons de cette sorte? Haussons maintenant la note : voici *le Berger et la Mer*, de M. Millet, *le Paysan du Danube,* de M. Gérôme, *l'Amour et la Folie*, de M. Émile Lévy. Dans un paysage tout fraîcheur et clarté, la Folie conduit l'Amour et dirige son arc. De ce feuillage et de cette lumière se détachent les

deux figures, deux marbres pour l'harmonie, la pureté du groupe ; c'est d'un romantisme néo-grec qui vous enchante, quelque chose comme un Célestin Nanteuil que le style de l'heure présente a touché. Donc au total douze dessins, tous remarquables ! Chaque livre a son illustration, et, grâce au procédé héliographique habilement manié par l'éditeur, ce n'est plus désormais une interprétation quelconque de l'œuvre qui nous est offerte, c'est l'œuvre même de l'artiste telle qu'elle a été conçue et exécutée, à la mine de plomb, à la plume, au pinceau. Il faut bien le reconnaître, la taille-douce voit chaque jour ses autels abandonnés. C'est là un malheur dont nombre d'excellents esprits ne se consoleront jamais ; ils ne cessent de nous le répéter sur tous les tons, mais qu'y faire ? Les plus belles élégies du monde n'ont pas empêché les chemins de fer de remplacer les diligences, la télégraphie électrique de succéder aux télégraphes machinés, les instruments météorologiques de détrôner les baromètres à capucin. Tout passe, tout lasse ; disons-mieux, tout se transforme. D'ailleurs pourquoi le prendre sur ce ton de prophétique égarement, pourquoi désespérer à si grands frais ? Dans tous les procédés qui s'imposent fatalement à l'industrie moderne, dans tous ces dérivés de la photographie et du cliché, l'art du graveur trouvera toujours où mettre la main. L'agent mécanique ne fera jamais que le quart ou le tiers du travail, et la perfection ne s'obtiendra qu'à l'aide du ciseau reprenant la planche et la parachevant, la complétant. Alors sera rendue impossible au graveur toute déviation dans l'interprétation de l'original, il lui faudra bon gré mal gré s'en tenir à la composi-

tion du maître, et renoncer d'avance à toute espèce de modification d'un style qui l'enserrera de tous côtés comme dans un filet.

Ces expériences faites non plus *in anima vili,* mais sur les plus grands héros du règne intellectuel, ont cela de précieux, qu'elles ne se bornent pas à nous offrir des merveilles de fabrication, elles sont également œuvres de reconstitution, et par là se rattachent à l'esprit de notre temps. Ainsi dans ce beau livre la Fontaine revit tout entier au plein de la société qui l'a vu naître et se former. Autour de cette avenante et bonne figure dont Rigault nous a conservé les traits, une ingénieuse et délicate sollicitude a réuni tout ce qui fut la gloire et le bonheur de l'existence du poëte. L'introduction, la vie d'Ésope, chaque chapitre, chaque livre, s'enguirlandent de fleurons encadrant tantôt le sujet d'une fable, tantôt le portrait de l'illustre patronne à laquelle le livre est dédié et dont le blason s'écartèle au verso de la page : la superbe Montespan, la gracieuse Sévigné, la tendre la Sablière, qui disait : « De toute ma maison. je n'ai gardé que mon chat et la Fontaine ! »

Homme heureux ! C'est à qui le pensionnera, l'hébergera ; ses mauvaises rimes, ses défauts, ses vices même, on lui passe tout, comme à Henri IV, à cause de sa bonne humeur et de sa gaillardise. « Pourquoi, s'est demandé l'historien de Marguerite de Navarre, la flétrissure de l'opinion ne s'attaque-t-elle pas équitablement à tous les vices ? Pourquoi, par exemple, la liaison de Henri IV avec Gabrielle, marché vulgaire de libertin dupé, a-t-elle reçu de la tradition un caractère héroïque, tandis que les amours de

Marguerite et de Champvallon, tout riants qu'ils soient en effet de passion, de jeunesse et de beauté, sont demeurés un objet de moquerie[1] ? » C'est que Henri IV commençait une branche royale et que Marguerite était le dernier rejeton de la sienne. Autant on en peut dire de la Fontaine, qui lui de même a fondé une puissance et fait souche de grandeur, et par là, comme par la joviale innocence de son naturel, s'est acquis l'indulgence de tous. Que nous l'aimions aujourd'hui, rien de plus simple, le temps ayant passé l'estompe sur les côtés fâcheux de sa mémoire : mais ce qu'on s'explique moins, c'est cet élan d'attachement dont furent prises pour lui les plus honnêtes femmes du grand siècle, les Thianges, les Sévigné, les la Fayette, et, singularité précieuse, la seule personne qui ose le juger avec rigueur, c'est Ninon de l'Enclos ! « J'ai su, écrit-elle à Saint-Évremond, que vous souhaitez la Fontaine en Angleterre, on n'en jouit guère à Paris ; sa tête est bien affaiblie. C'est le destin des poëtes, le Tasse et Lucrèce l'ont éprouvé. Je doute qu'il y ait du philtre amoureux pour la Fontaine ; il n'a guère aimé de femmes qui en eussent pu faire la dépense. » On n'est jamais trahi que par les siens ; il y avait un mot sévère à dire sur la Fontaine, et c'est une courtisane qui l'a dit.

Voyez Bazin, *Marguerite de Navarre*.

VOLTAIRE ET SHAKSPEARE

I

Un homme de beaucoup d'esprit et de grande information littéraire, diplomate qui fut académicien toute sa vie, et de l'Académie à son heure, le comte Alexis de Saint-Priest, s'était donné pour tâche d'écrire l'histoire de Voltaire. Ce travail ne l'effrayait pas, il l'envisageait au contraire avec un certain orgueil et s'y livrait à travers tout, colligeant ses matériaux, revisant les textes, compilant au besoin et couvrant de notes, de pensées et d'anecdotes à mesure qu'elles lui venaient, les pages blanches intercalées dans les soixante volumes d'un exemplaire à part qu'il avait fait dresser pour cet objet, et qui certes aurait sa valeur et comme document et comme rareté bibliographique. « Histoire de Voltaire ! s'écriait-il quand nous le surprenions dans le secret de ses études. — Vous écrirez la biographie de Pascal, la biographie de Molière, de Racine, même de Bossuet ; mais Voltaire est en France le seul écrivain dont on puisse imprimer l'histoire ! » Personne assurément mieux que l'auteur de *la Chute des jésuites* et du *Partage de la Pologne* n'eut qualité pour mener à bien un tel ouvrage. Sa connaissance

si complète du dix-huitième siècle qu'il habitait en quelque sorte au milieu du nôtre, la somme énorme d'observations spéciales, de curiosités qu'avaient amassée dans sa mémoire ses lectures, ses conversations, ses voyages, tout l'y portait. Ajoutez son tour d'imagination et de style, ce goût particulier pour son héros, dont il se sentait un peu le fils, en un mot, cette affinité qui nous pousse instinctivement vers un aïeul intellectuel, et nous force à lui rendre en hommages publics ce quelque chose qu'il nous a transmis de son esprit.

Une si grande entreprise, est-il besoin de le dire? ne saurait nous convenir. Il y faut une envergure qui n'est point la nôtre; devant ces fiers travaux d'ensemble, attrait et souvent aussi péril des forts, notre faiblesse reculerait. Heureusement que dans l'œuvre des grands écrivains il y a, comme dans le royaume de Dieu, plus d'une province. Voltaire est un monde, soit, mais que l'on peut aborder par bien des côtés sans être obligé d'en faire le tour. Lord Brougham, s'installant à Cirey et s'y tenant, nous l'a montré jadis traduisant et commentant Locke et Newton; pourquoi ne tenterions-nous pas aujourd'hui de nous donner le spectacle de son commerce avec Shakspeare? La comédie en a séduit plus d'un : en Angleterre, lord John Russell; en Allemagne, M. Alex. Schmidt, M. Elze, sans parler de ces hommes illustres qui, dès le commencement du siècle, répandaient sur toutes ces questions de littérature et de philosophie internationales des clartés générales dont il faut encore de nos jours s'aider pour aller au particulier. N'écrivons pas l'histoire de Voltaire, esquissons modestement l'histoire

de ses *variations*. « Fragilité, ton nom est femme ! » Combien souvent il est homme aussi et grand homme, ce nom de l'inconséquence et de la contradiction ! Voltaire a donné là-dessus les plus détestables exemples à notre âge. C'est de lui que nous vient directement cette critique du bon plaisir, du pur caprice et de l'intérêt personnel qui tient quittes l'esprit et le talent de toute espèce de principes et de sens moral. Système dangereux, dissolvant, contre lequel avaient superbement réagi les maîtres idéalistes du temps de la restauration, et que l'introduction du feuilletonisme dans ces questions d'histoire et de haute critique, le *lundinisme* a remis en vigueur ! Rien de plus amusant, de plus captieux sans doute que ces dissertations à double face périodiquement ramenées à distance, et dont le thème finirait par s'épuiser, si l'on ne s'ingéniait à l'égayer par mille variations chromatiques exécutées à souhait pour le simple régal de l'amateur désœuvré. Après vous avoir montré l'endroit de l'étoffe, on vous en montre l'envers, si bien que vous ne savez plus à la longue distinguer l'envers de l'endroit, et que vous arrivez à douter qu'il y ait jamais eu d'étoffe autre part que dans l'imagination du critique. Ce que pensaient, il y a trente ans, des hommes comme MM. Guizot, Cousin et Villemain sur tel ou tel poëte ancien ou moderne, français ou étranger, on peut se dire que leurs derniers ouvrages ne le démentiront pas radicalement. Leur type du beau, du bien, du vrai, n'a point changé. Ils admirent ce qu'ils admiraient, renient ce qu'ils ont renié, sont ce qu'ils furent. Ils ignorent ces façons de se déjuger qui passent pour des tours d'esprit aux

yeux d'un certain dilettantisme dont la principale affaire est d'être amusé, et de s'instruire en faisant une lecture agréable. Leurs livres, pleins de leur sujet, solidement construits, bien distribués en chapitres qui se coordonnent selon les lois d'une architecture préétablie, ne ressemblent point à ces galeries de portraits où, d'un cabinet à l'autre, les mêmes figures vous apparaissent sous les aspects les plus contradictoires, et portant les modes des divers régimes que l'auteur a parcourus en se passionnant de gauche et de droite à chaque pas. Voltaire, nous ne saurions assez le déplorer, fut un grand maître dans cet art des brusques revirements offensifs et des conversions à ressort. Il nous enseigne comment, à force d'esprit et de talent, on finit toujours, quoi qu'on dise, par avoir les rieurs de son côté, et qu'à ce jeu-là il n'y a ni principes ni morale qui comptent. « J'ai traité Corneille tantôt comme un dieu, tantôt comme un cocher de fiacre ! » dit-il à d'Argental d'un air de triomphe. Comment n'a-t-il pas traité Shakspeare ! Il est temps d'y regarder de plus près. Assurément ce ne sont pas les documents qui manquent. Chaque année en voit naître de nouveaux à la lumière. Le livre que le docteur Strauss vient de publier en Allemagne [1] nous servirait de prétexte, s'il en était besoin, pour retourner à certains sujets toujours vivants et remuants. Du biographe on remonte à son auteur, au poëte, car c'est au poëte seul que nous voulons avoir affaire en parcourant son théâtre, et, forcément, l'imitation vous ramène au type.

[1] *Voltaire*, von David Friedrich Strauss; Leipzig, 1872.

I

L'homme a toujours plus ou moins ce qu'il mérite ; seulement cette espèce de justice distributive s'exerce à la diable. Ainsi Voltaire, pour avoir écrit *la Pucelle*, méritait la prison à perpétuité ; il y échappe. Un chevalier de Rohan l'insulte, il envoie ses témoins à ce gentilhomme, et, pour ce grand crime, tout de suite on vous le coffre à la Bastille. Il était écrit que les coups de bâton du chevalier de Rohan tôt ou tard retomberaient sur le dos de Shakspeare. En effet, sans cette fameuse volée de bois vert reçue devant la porte de l'hôtel Sully, Voltaire n'eût pas envoyé des témoins au chevalier, et, partant, n'eût pas été mis à la Bastille, qu'il ne quitta que pour sortir de France. Or, comme ce bannissement fut la cause de son voyage en Angleterre, on en peut conclure que de sa querelle avec le chevalier de Rohan procéda sa querelle avec Shakspeare, qu'autrement peut-être il n'eût jamais connu. Quand je dis querelle, j'anticipe, car cette haine-là, ainsi que la plupart des grandes haines de ce monde, commença par l'amour et l'enthousiasme. A Londres, son premier besoin fut de respirer. « Ici, je me sens libre, écrit-il ; ici, je puis parler comme je pense. » Il fréquente le parlement, visite les publicistes, étudie la langue, dont l'énergie, la rudesse même, saisissent en lui l'auteur dramatique. « Comme je ferais autrement parler mes héros sur la scène anglaise ! » Voltaire semblait créé pour être le médiateur par excellence entre les deux pays. Ses rares facultés de

perception, son incroyable mobilité d'esprit, son naturel exempt encore de préjugés, tout le portait à prendre ce rôle. La philosophie anglaise, par sa simplicité, sa sobriété de formes, l'attirait; Bacon, Locke, étaient ses dieux. Au théâtre, il vit Shakspeare, et de cette commotion ne se remit plus : non le Shakspeare du *Songe d'une nuit d'été*, de *la Tempête*, — à ce romantisme aérien, à ces merveilleuses créations d'Ariel, de Jessica, de Viola, qu'aurait-il compris? — mais le Shakspeare des grandes tragédies métaphysiques, le poëte d'*Hamlet*, d'*Othello*, de *Macbeth*, de *Jules César*. Que de beautés éblouirent ses yeux à cette époque! De fumier, il n'était point question encore. Voltaire à trente ans n'avait qu'une idée : utiliser à son profit toutes ces richesses sur la scène française, se grandir lui-même et devant ses contemporains et devant la postérité aux frais du trésor qu'il découvrait là.

Ces années de séjour à l'étranger que lui vaut son bannissement, il les emploie à rassembler des éléments de propagande en faveur de l'esprit anglais. Presque aussitôt, Montesquieu, Maupertuis et d'autres s'engagent dans la même voie. De cette année 1730 date, en effet, une ère nouvelle. Le dix-huitième siècle commence; liberté de se mouvoir, critique, naturalisme, curiosité, besoin de savoir ce qui se passe et ce qui se pense au dehors. Les *Lettres anglaises* de Voltaire donnent le ton. A Descartes succède Locke; Fielding, Smollett et Richardson entrent en scène, et le réalisme avec eux s'introduit dans le roman. Voici Marivaux, La Chaussée, l'abbé Prévost, nous sommes en pays moderne. La tragédie pourtant se défendra,

comptez-y bien ; la tragédie ne veut point mourir, et faut-il qu'elle ait la vie dure pour se maintenir avec ses idées, sa langue à part, au milieu d'une société qu'enfièvre et soulève un transport de régénération ! Au dix-septième siècle, théâtre et roman marchent d'accord ; entre les personnages de Scudéry et les héros, les héroïnes de Racine, il n'y a guère que le style ; mais se figure-t-on ce produit artificiel d'une civilisation absolument démodée, sinon disparue, la vieille tragédie continuant à se guinder sur son cothurne au travers d'une littérature sortie vivante et palpitante des entrailles mêmes de la nation ; entre les tableaux de Greuze, de Chardin, et les aventures des enfants de Laïus, quels rapports découvrir? Quoi de commun entre Oreste et Des Grieux, l'adorable Junie et cette immortelle Manon, le fils de Thésée et le neveu de Rameau?

C'est par le *rococo* seulement que la mythologie, si en honneur jadis, pouvait rentrer désormais dans le siècle. Les tragédies de Voltaire, de même que les peintures de Boucher, de Vanloo, en portent l'empreinte, et cependant Voltaire à Londres avait connu Shakspeare : de retour en France, il n'eût peut-être tenu qu'à lui de jeter à bas le vieux théâtre et de créer ; point, il reprend l'ancien canon et n'en veut démordre. Lui, l'auteur de *Candide,* le cynique rimeur de *la Pucelle,* il s'amende, se châtie, et ne trouve jamais que les mots soient assez *nobles!* Honneur et chevalerie, amour et vertu, ses pièces n'auront point d'autres thèmes, et quant aux hémistiches, ils s'arrangeront de manière à ne pas faire sourciller l'ombre de Mme de Maintenon. C'est que Voltaire eut, comme

Buffon, toujours un pied dans le dix-septième siècle; mais cette religion académique, ce culte racinien poussé jusqu'à l'idolâtrie, ne furent pas les seuls motifs de son entêtement à préconiser et soutenir un genre dont nous verrons que, mieux que personne, il reconnaissait l'irréparable caducité ; l'avenir nous apprendra tout ce qu'il y avait de parti-pris dans son système, et d'égoïsme dans son parti-pris.

Bien qu'il eût à cette époque déjà passé la trentaine, ces trois années de séjour parmi les Anglais modifièrent beaucoup ses vues. De tout autre, on dirait que ce fut le passage de la jeunesse à la maturité; mais Voltaire connut-il jamais cette modération, ce calme, cette dignité, qui sont les priviléges de l'âge mûr, et sa vieillesse n'est-elle pas remplie de folles incartades à dérider les gens les plus sérieux? Quoi qu'il en soit, le spectacle de ce mode nouveau agit assez vigoureusement sur lui pour qu'il se mît en peine de le bien saisir avec l'intention d'en profiter plus tard. Rien de ce qu'il voyait ne ressemblait à ce qui se passait en France, tout était autrement, tout était mieux. Encore rougissant de l'affront qu'il venait de subir dans son pays, la considération dont la libre Angleterre environnait ses penseurs, ses lettrés, le pénétrait d'une admiration où se mêlait quelque amertume. Addison, mort depuis peu, de simple publiciste était devenu secrétaire d'État; Swift, qu'il appelle « le Rabelais de l'Angleterre, [1] » avait fait également

[1] « Swift écrivait dans sa langue avec beaucoup plus de pureté et de finesse que l'auteur de *Gargantua* dans la sienne,

figure dans la politique, et Pope, le plus correct des poëtes et le mieux renté des traducteurs d'Homère, vivait en sa villa de Twickenham, sur un pied d'intimité complète avec tout ce que le voisinage offrait de grande aristocratie. Un philosophe de la génération précédente, l'adversaire des idées innées, l'initiateur de la théorie expérimentale, Locke, investi d'emplois illustres, avait doté d'une constitution une province d'Amérique, et maintenant Isaac Newton ayant cessé de vivre, Voltaire assistait aux magnifiques funérailles que la reconnaissance de tout un peuple préparait dans Westminster à l'inventeur de la loi de gravitation. « Sur le terrain de la théologie et des questions religieuses, écrit M. Strauss [1], son étonnement ne tarisssait pas de voir tant de sectes diverses vivre en paix les unes à côté des autres, et c'était à ses yeux la condamnation du régime français, le plus absurde des régimes, lequel ne voulait entendre parler que d'une religion d'État. »

Les imitations que fit plus tard Voltaire de Pope et de Swift dans ses poëmes philosophiques et ses romans satiriques témoignent d'une forte application à la littérature anglaise ; il étudia aussi sur place le drame contemporain, et sa fréquentation du théâtre l'amena bientôt à se rencontrer avec Shakspeare, qu'il ignorait absolument comme tout Français l'ignorait à cette heure. Voltaire avait l'intelli-

et nous avons des vers de lui, d'une élégance et d'une *naïveté* dignes d'Horace! » Passe pour l'élégance ; mais la naïveté d'Horace! où donc Voltaire n'en trouverait-il pas, en ayant découvert jusque chez Beaumarchais :« Sa naïveté me plait et m'enchante! »

[1] *Voltaire*, von Dav. Friedr. Strauss, p. 48.

gence trop ouverte pour ne pas saisir à l'instant la puissance et la grandeur du maître britannique; mais le système français le tenait si ferme à l'attache, qu'au premier pas risqué dans cette admiration, il se sentit involontairement reculer. Un jour, Voltaire ne sera pas de très-bonne foi; au point où nous en sommes, il se borne à ne pas comprendre ce qu'il admire [1]. Ce sont les épisodes, les détails qui le touchent, et tout cela produit sur lui quelque chose d'analogue à l'impression qu'une scène du théâtre japonais causerait à un touriste qui, publiant ensuite ses notes de voyage, nous recommanderait, en leur faisant les honneurs de la traduction, divers passages extraits des œuvres d'un certain jongleur assez habile pour les temps où il a vécu. « Il est vrai que le théâtre anglais est bien défectueux : vous n'avez pas une bonne tragédie; mais en récompense, dans ces pièces si monstrueuses vous avez des scènes admirables. » Et il se propose de transporter ces beautés sur notre théâtre, de donner aux auteurs tragiques « ce qui leur a manqué jusqu'à présent, cette pureté, cette conduite régulière, ces bienséances de l'action et du style, cette élégance et toutes ces finesses de l'art, qui ont établi la réputation du théâtre français depuis le grand Corneille ». Entre l'arbre et l'écorce,

[1] Rien de plus simple. Voltaire croit à une transmission ininterrompue depuis l'antiquité. Il se figure que, pour bien faire, la tragédie anglaise doit ressembler à notre tragédie. L'idée ne lui vient pas que le théâtre d'un peuple sort de sa vie nationale, qu'il en est l'expression directe. Non, il n'admet, d'après Boileau, qu'un certain type immuable, qu'il appelle les règles d'Aristote et prend pour de l'antique.

que personne maintenant ne vienne mettre le doigt. Qu'on laisse le philosophe, bien armé de sa lanterne sourde, aller seul aux découvertes et fourrager à sa guise dans ce fumier d'Ennius pour en rapporter tel objet qui lui semblera précieux, et dont il dotera son pays, après avoir eu soin d'y poinçonner sa marque de fabrique ; mais pour Dieu, que nul indiscret ne s'en mêle ! Qu'on tienne à distance les enthousiasmes gênants, les Diderot, les Rousseau, les La Chaussée, les Destouches et les Prévost ; qu'on empêche d'approcher, sous peine de mort, les vulgarisateurs de toute espèce.

Je laisse de côté tant d'idées nouvelles et de matériaux que la littérature anglaise lui fournit et dont plus tard il usa, comme c'était son droit, empruntant à Ben-Johnson le sujet de *Catilina,* à Milton, celui de *Samson,* à Wicherley *la Prude,* à Thomson *la Mort de Socrate,* à Pope *le Discours sur l'homme,* à Chaucer à travers Dryden toute sorte de jolis thèmes à versifier, — je réserve mon intérêt pour cette série d'œuvres dramatiques issues de Shakspeare, et qui, venues ensuite à leur moment, allaient témoigner de la toute-puissante influence exercée par le plus grand des poëtes sur cet esprit envieux, mais subjugué. Ce premier mouvement d'épouvante que lui avait causé Shakspeare ne fut point définitif ; il s'en remit, et de telle façon, qu'une fois rentré en France, l'idée lui reprit de le faire « partager à des Français », autrement dit de l'exploiter à son profit.

La représentation de *Jules César* l'avait violemment secoué ; son *Brutus* (1730) n'est que le contrecoup de ce saisissement. Pour un écrivain aussi médiocrement préoccupé que l'était Voltaire et du

caractère historique et de ce que nous avons appelé depuis « la couleur locale », la différence des temps importait peu. Brutus l'Ancien, Brutus le Jeune, on ne sortait pas de la famille; d'ailleurs Brutus l'Ancien offrait cet avantage d'avoir été déjà traité par Lee et de fournir un thème préparé à point et dont on s'aiderait pour préluder à cette rénovation de la scène française d'après Shakspeare. Un trait charmant et qui vous peint son homme, c'est la façon dont en use Voltaire avec cet infortuné Lee, au demeurant le véritable auteur de sa pièce. Ne le point nommer serait d'un ingrat; sa grandeur d'âme s'y refuse et ne se tient quitte qu'après lui avoir consacré quelques mots imprimés dans sa préface en manière de note : « Il y a un *Brutus* d'un auteur nommé Lee, mais c'est un ouvrage ignoré qu'on ne représente jamais à Londres. » Cette préface, intitulée *Discours sur la tragédie,* s'adresse à lord Bolingbroke, et il n'y est question que de Shakspeare. C'est la règle. On parlera de Lee une autre fois, lorsqu'à propos de quelque imitation déguisée d'*Hamlet,* d'*Othello* ou de *Jules César* il s'agira de dépister habilement l'opinion. « Avec quel plaisir n'ai-je point vu à Londres votre tragédie de *Jules César*, qui depuis cent cinquante années fait les délices de votre nation! Je ne prétends pas assurément approuver les irrégularités barbares dont elle est remplie, il est seulement étonnant qu'il ne s'en trouve pas davantage dans un ouvrage composé en un siècle d'ignorance par un homme qui ne savait pas le latin et qui n'eut de maître que son génie; mais au milieu de tant de fautes grossières avec quel ravissement je voyais Brutus, tenant un poignard teint du sang

de César, assembler le peuple romain et lui parler ainsi du haut de la tribune aux harangues! » Et tout de suite il se met à traduire le discours de Brutus avec cette parfaite habitude qu'il a des bienséances, même en prose. Il amende, corrige, retouche, et l'on sent qu'il énerve son modèle à force de vouloir l'adoucir par le charme du bien dire. « Nous autres Français, aussi scrupuleux que vous avez été téméraires, nous nous arrêtons trop vite de peur de nous emporter, et quelquefois nous n'arrivons pas au tragique dans la crainte d'en passer les bornes. » Ici, on s'étonne que, se trouvant en si belle humeur de traduction, Voltaire s'en tienne à la harangue de Brutus, et, négligeant de donner le discours d'Antoine, bien autrement magnifique, se contente d'esquisser quelques mots sur l'effet que ce rare morceau produit au théâtre. C'est que Voltaire, esprit habile et circonspect, prévoit déjà l'usage qu'il en fera plus tard et juge inutile de vulgariser par la prose des beautés que, la rime aidant, il pourra, lorsqu'il en sera temps, revendiquer comme son bien. « Peut-être les Français ne souffriraient-ils pas qu'on fît paraître sur leurs théâtres un chœur composé d'artisans et de plébéiens, que le corps sanglant de César y fût exposé aux yeux du peuple. C'est à la coutume, qui est la reine de ce monde, à changer le goût des nations et à tourner en plaisir les objets de notre aversion. » Impossible d'être plus habile à signaler de loin quelle part d'inventeur on prétend un jour s'arroger dans l'œuvre du prochain et de mieux prendre un pied chez lui en attendant d'en prendre quatre. Le doux parler, l'élégance du style, « des pensées fortes et vraies expri-

mées en vers harmonieux », en cela consiste simplement, uniquement, le grand art de la scène : « Il est plus difficile de bien écrire que de mettre sur le théâtre des revenants, des assassinats, des roues, des potences et des sorciers. Ce sont les beautés de détail qui soutiennent les ouvrages en vers, et si le *Caton* de M. Addison est le chef-d'œuvre de l'art dramatique en Angleterre, il ne le doit qu'à ce genre de beautés. »

L'influence du théâtre anglais, déjà très-marquée dans *Brutus*, s'affirme résolûment dans *la Mort de César*. Les autres pièces romaines de Voltaire se rattachent à la tradition pure et simple de Corneille et de Racine. *Le Triumvirat, Rome sauvée,* sont de pâles imitations de *Cinna* et de *Britannicus*, moins encore peut-être. Ces Romains paradent et déclament, on dirait qu'ils posent d'avance pour l'*Enlèvement des Sabines* et le *Romulus* de David. Le *Brutus* fait meilleure figure. Vous trouvez là une action, des personnages ; Brutus est un Romain du vieux Corneille, Tullia une princesse de Racine. Comme la vague qu'un rapide coup de vent soulève au sein d'une mer implacablement tranquille, ainsi dans ce cœur héroïque de justicier le sentiment paternel se dresse un instant pour disparaître aussitôt devant l'idée de patrie. Titus amoureux, éperdu entre sa passion et ses devoirs envers la république et la liberté de son pays, soutient vaillamment l'intérêt né d'un conflit tragique, et Tullia, superbe et tendre, — fier visage dont une larme adoucit l'orgueil, — semble se recommander à la fois et de Corneille et de Racine.

Arrivons à *la Mort de César*. Ici le remaniement saute aux yeux. C'est la réduction incolore d'un ta-

bleau de maître, et vous vous sentez vis-à-vis du *Jules César* de Shakspeare, comme en écoutant *Sémiramis* vous vous rappelez *Hamlet*, comme en voyant *Zaïre* vous revoyez *Othello*, et *Roméo et Juliette* en voyant *Trancrède*. Relever les rapports de famille existants entre *Zaïre* et *le Maure de Venise*, entre *Sémiramis* et *Hamlet*, l'étude n'aurait rien de neuf : voici bientôt un siècle que l'Allemand Lessing s'en est chargé ; mais ce qu'il n'a pas dit, c'est le travail de formation qui a présidé à *la Mort de César*. Remontons à ces origines, ce qui va nous fournir l'occasion d'interroger le modèle en même temps que la copie, et de prendre chemin faisant une de ces leçons d'histoire que le génie de Shakspeare ne nous marchande jamais.

II

Jules César est le premier des trois drames antiques de Shakspeare ; il date de 1602. *Antoine et Cléopâtre, Coriolan,* ne viennent ensuite qu'à plusieurs années de distance. L'évolution fut à l'inverse de ce que nous voyons se produire chez Voltaire, qui, né parmi les Grecs et les Romains de la tragédie classique, ne soupçonna que sur le tard et vaguement quel parti se pourrait tirer d'un genre procédant de l'histoire nationale et par là s'adressant à la conscience même du pays. « Cette nouveauté pourrait être la source d'une espèce de tragédie qui jusqu'à présent nous a manqué et dont le besoin se fait sentir. » Shakspeare, avant d'aborder les Romains, avait épuisé les chroniques d'Angleterre,

évoqué, dramatisé avec leurs conséquences nationales toutes les grandes catastrophes, recomposant le passé, incarnant les faits dans des figures tellement vivantes que ses tragédies resteront de l'histoire non-seulement pour le peuple, mais pour quiconque étudie le jeu des passions et leur influence sur les événements. *Jules César*, comme les deux autres drames de cette série, fut emprunté au Plutarque de North. C'est à peine si l'on découvre trace d'invention dans la fable de ces drames, plus étroitement encore rattachés à l'histoire qu'aucune des pièces nationales. Shakspeare se contente d'organiser les matériaux, d'élever par son dialogue la simple narration au mouvement, à la couleur de la vie dramatique. Traits de mœurs, anecdotes, jusqu'aux moindres particularités, jusqu'aux *mots,* tout est là fondu, amalgamé de telle sorte qu'il arrive aux plus connaisseurs de prendre pour du Shakspeare ce qui est de Plutarque même. Les présages annonçant la fin du dictateur, les prédictions du devin et d'Artémidore, la superstition de César au sujet des femmes stériles qu'on effleure sur son chemin à la course des Lupercales, la défection de Cicéron, les rapports d'existence entre Brutus et sa femme, l'épreuve que s'inflige Portia, ses discours, ses angoisses, sa mort, pas un détail ne manque; ces mouvements, ces phénomènes qui précèdent la catastrophe, vous tiennent haletant. Les artifices de Decius Brutus pour engager César à sortir, les divers incidents de la scène du meurtre, et plus tard la discorde au camp des républicains, l'entretien des deux généraux sur le suicide, l'apparition à Brutus de son mauvais génie, les fautes commises pendant

la bataille, incertaine d'abord, reprise ensuite et perdue, la fin tragique et volontaire des deux amis, ce Cassius qui se tue avec le glaive dont il a frappé César, l'histoire vous déborde, et le poëte n'en sera que plus merveilleux d'avoir su manipuler ces éléments de façon à produire une des pièces les plus virtuellement dramatiques qui se puissent jouer au théâtre. Dirai-je qu'au premier coup d'œil cet art paraît n'en pas être un, tant les coupures et les adaptations sont pratiquées comme sans y toucher, tant les morceaux se rejoignent, adhèrent les uns aux autres, formant ce que j'appellerais l'histoire libre dans le drame libre?

César agrandit la puissance de Rome, et en même temps, à un égal degré, menace la liberté de l'État. Cet homme de génie, ce héros, il s'agit de le tuer, question au demeurant fort controversable et qui prête aux scrupules de conscience bien autrement que celle dont Hamlet meurt accablé. Si terrible qu'il soit, l'acte exigé du jeune prince de Danemark répond à une idée de justice; il ne l'invente pas, il en subit la loi fatale. Brutus, au contraire, agit volontairement, n'obéit qu'à son libre arbitre. Nulle voix de la tombe ne s'élève pour lui dicter sa conduite; en tuant César, il se venge non pas du mal qu'on lui a fait dans le passé, mais d'un mal qu'on lui pourrait faire dans l'avenir. Son meurtre est un acte simplement préventif, il le sent, veut la fin et renie les moyens, risque le premier pas, puis recule devant le second et le troisième. « Pour dire la vérité sur César, je ne me suis jamais aperçu que ses passions aient pris le pas sur sa raison; mais c'est une chose bien connue que l'humilité est l'échelle de l'ambition à ses dé-

buts, l'échelle que l'ambitieux grimpe la face de son côté, et lorsqu'il a une fois atteint le faîte suprême, il tourne alors le dos à l'échelle, et regarde en haut les nuages, méprisant les vils degrés par lesquels il est monté. C'est ce que peut faire César; pour qu'il ne le puisse, il faut donc le prévenir. » La justice humaine eut-elle jamais ce droit de procédure psychologique? Est-il permis à l'individu le plus honnête, le plus pur, de saisir et d'incriminer nos pensées, de frapper l'acte avant l'accomplissement? Bacon a dit son mot là-dessus comme Shakspeare. Dans un banquet auquel assistent Brutus et Cassius cet argument est discuté. A la demande s'il est légitime de tuer les tyrans, plusieurs ont répondu : oui, par cette conviction que la servitude est le pire des maux; d'autres, cependant, se plaisent à rechercher si, pour le bien de la patrie ou pour quelque grand intérêt à venir, il peut être permis de s'écarter de la justice. « A quoi le Thessalien Jason avait coutume de répondre qu'il faut savoir au besoin commettre l'injuste quand le juste en doit résulter, — ce qui, de toutes les propositions, est la plus erronée. De ce qui est juste dans notre temps, nous en sommes juges; mais qui peut se porter garant pour l'avenir? C'est affaire aux hommes de se conduire selon la notion du bien et du juste qui règne dans le présent et de laisser l'avenir à la providence divine. » Que Brutus n'attendait-il? Qui sait ce que la destinée aurait fait de César avant peu? Avec ce corps flétri, usé, ce tyran démasqué, — la maladie, une révolution inattendue pouvaient en finir d'un jour à l'autre. Le crime, — par combien d'exemples l'histoire nous le montre, sans compter les événements auxquels nous

avons assisté! — le crime tombe de son propre poids et le gouffre où lui-même se rue aveuglément rend inutiles et les conjurations et le coup de poignard d'un ami.

Schiller, ayant à s'expliquer sur le caractère du marquis de Posa, se sert pour justifier son héros d'une discussion semblable. Chez le marquis de Posa comme chez Brutus, le conflit existe; du simple devoir ou du devoir idéal, de celui que nous enseigne la pratique de la vie ordinaire, ou de celui qui prend sa source dans les abîmes de l'être moral, lequel des deux triomphera? Posa viole la foi jurée à son ami, Brutus commet envers son bienfaiteur un acte horrible d'ingratitude, et l'un comme l'autre foulent aux pieds leur intérêt personnel et n'ont en vue que l'idéal moral. « Je mets en fait, dit Schiller, que le plus honnête, le plus pur, le plus noble des hommes, s'il se monte la tête pour un certain type imaginaire de vertu et de félicité, en arrivera bientôt, par enthousiasme pour son idéal, à commettre envers ses semblables des actes non moins arbitraires que ceux du plus égoïste des despotes, attendu que le sujet de leur double aspiration réside en eux et non point en dehors d'eux, et que l'homme qui modèle toutes ses actions sur un type absolu, qu'il nourrit au fond de sa conscience, n'est pas moins dangereux pour la liberté d'autrui que l'individu qui fait de son propre moi son dernier terme. »

Les conjurés ont recherché dans Brutus un couvert d'honorabilité pour leurs projets, et Brutus, en donnant ce qu'on lui demande, perd l'entreprise. puisqu'en même temps que sa vertu il apporte son incapacité politique. Tout s'écroule, les uns comme

les autres roulent dans l'abîme; mais n'en estimons pas davantage ceux qui se sont abstenus. D'ailleurs, de cette liberté, le peuple romain était-il digne à cette heure et au point de dégradation où l'histoire nous le représente? Plutarque ni Shakspeare ne le pensent.

Un peuple arrivé à cet abaissement ne méritait plus que la servitude. Quels hommes que les Romains de cette période! Ils ont acclamé Pompée, et, quand César le jette à bas et triomphe sur ses dépouilles, ils acclament César. Brutus égorge César, ils ne se contentent pas d'applaudir Brutus, ils lui votent des statues, ils le veulent couronner : « Bravo, Brutus, ta main a frappé le tyran, tu viens de nous rendre la liberté; fais-toi empereur! » tant l'idée de victoire est déjà pour eux inséparable de l'idée de dictature. Brutus évidemment rêvait l'impossible, et Marc-Antoine est bien plus dans le vrai lorsque, parlant à cette vile multitude, il s'écrie : « Quelle catastrophe, citoyens! Avec lui, vous, moi, nous tombons tous! » Si dans ce ramas humain la moindre étincelle eût survécu, la conception de Brutus se réalisait : tuer l'esprit de César sans tuer son corps; mais rien n'a survécu, et la mort du tyran reste inefficace. On a tué le corps et c'est l'esprit qui revient : le fantôme, plus puissant que César lui-même. Comme dans ses drames empruntés à la chronique d'Angleterre, Shakspeare voit les choses d'ensemble, les guerres civiles de Rome lui fournissent ses éléments, qu'il manipule avec la puissance d'un Michel-Ange, ayant soin, pendant qu'il traite un épisode, que son tableau prenne vue de tous côtés sur la grande histoire. Nulle part n'éclate da-

vantage cette idée de justice rétributive et de conséquence qui toujours le préoccupe.

César a fait tomber Pompée, et le voilà qui tombe à son tour victime des événements auxquels il doit son élévation. C'est sous le portique de Pompée que les conjurés se rassemblent, c'est au pied de sa statue que César est immolé ; de la guerre civile, sa mort résulte, de sa mort renaît la guerre civile, et nous voyons la prophétie d'Antoine s'accomplir. « L'esprit de César, chassant à la vengeance, sortira la javeline au poing pour déchaîner le chœur de la guerre. » Ensuite, dans *Antoine et Cléopâtre*, cette malédiction retombera sur Antoine en personne, juste châtiment de son ingratitude envers les républicains qui l'avaient épargné : Actium vengera Philippes! Chasse à la vengeance en effet, terrible et suprême revendication des choses! Le monde à cette heure nocturne est comme une forêt que la meute infernale emplirait de ses aboiements. Les mânes de Pompée hurlent après César, le spectre de César poursuit Brutus, qui, tout sanglant, la torche des Euménides dans une main, de l'autre ressaisit Antoine.

III

Lorsque, dans un entr'acte du *Cid* ou de *Britannicus*, je contemple au foyer de la Comédie-Française l'effigie curule du bonhomme, des idées de Pygmalion me montent au cerveau. N'est-il point là dans l'attitude familière de la discussion, le front large, ouvert, la narine dilatée, la bouche narquoise,

l'œil pétillant, et de son intelligence éclairant ce visage étique, frippé, où l'artiste a surpris, fixé le beau caractéristique de la statuaire moderne, la pensée? Plus résolûment encore que dans le *Penseroso* de Michel-Ange s'affirme ici le réalisme. Ce Voltaire est parlant, je l'entends, il cause et soutient son dire : nerveux, colérique, imprévu, devançant l'objection, plein d'épigrammes, d'anecdotes, de supercherie, ne débridant jamais. D'autres attendent l'inspiration, la demandent aux forêts, à la mer, aux montagnes, ou plutôt obéissent au sentiment de la nature sans rechercher d'où leur vient ce sentiment. Voltaire ne quitte pas son fauteuil, il bataille en robe de chambre. Rêver sous les grands bois, quelle idée! un rêveur est un original. Une plume grinçant bien sur le papier, voilà ce qui plaît à la muse et la fait aussitôt venir. Ainsi naissent des grosses d'alexandrins qu'on polit et rature en les semant de mille variantes, et quel nouveau travail lorsqu'il s'agit ensuite d'envoyer sa progéniture de par le monde et de lui faire un sort! Que d'encre dépensée en commentaires, gloses, précautions oratoires et correspondances! A cette époque du dix-huitième siècle, où les salons avaient tant de grâce qu'on n'ouvrait pas la fenêtre pour regarder les champs, c'était à qui se ferait des confidences. On expédiait son manuscrit à ses amis, qui se le passaient de l'un à l'autre; souvent il en circulait plusieurs copies, de sorte qu'avant d'arriver au public, presque toujours un ouvrage avait son public.

Une tragédie au dix-huitième siècle, c'est simplement un sujet, une matière à versification, et rien au delà. Ce *sujet*, Voltaire l'entrevoit tout de suite à

la représentation de *Jules César*, la grande scène de la tribune aux harangues le lui livre. Il en fera *la Mort de César* en le coupant en deux et sans se douter que la bataille de Philippes était le seul dénouement possible en pareil drame. Aux yeux d'un homme beaucoup plus préoccupé de la règle des trois unités que de la conséquence des événements, la tragédie de Shakspeare renferme en effet deux pièces. Voltaire ne tiendra compte que de la première, et traitera uniquement pour cette fois de *la Mort de César*. Le drame tout entier se passe en beaux discours que César et Brutus symétriquement se renvoient, c'est une sorte de dialogue théâtral entre deux entêtés, finissant par un coup de poignard qui d'ailleurs ne résout rien. Voltaire a-t-il négligé de parti-pris l'enchaînement des faits? J'imagine autre chose, car, tout superficiel qu'il fût, Voltaire n'avait point la vue trop courte pour embrasser une idée dans son ensemble, et, si l'étroitesse de sa poétique ordinaire ne suffisait à l'explication, je dirais qu'il devait invinciblement répugner à sa théorie de nous montrer à Philippes le triomphe de la servitude sur la liberté.

C'est donc par la grande scène d'Antoine que Voltaire entre dans le sujet. A Londres, dès le premier jour il en prit note, la mit soigneusement de côté; puis, de retour à Paris, il ne parla que du discours de Brutus et tint précisément à l'écart la harangue d'Antoine. Voltaire avait reçu le choc électrique; tout son être nerveux avait tressauté, et, sans comprendre, il était ému. De cet état d'esprit, date la conception de ses pièces romaines : *Brutus* d'abord, puis *Catilina*, puis *la Mort de César*. Les Romains le possèdent à fond,

il ne rêve plus que Forum et Capitole, tribuns, sénateurs, conjurés, Il veut faire de vrais Romains [1]. Comme tous les politiques anglais, lord Brougham savait par cœur Shakspeare, il en était nourri et prenait plaisir à vous le montrer. « Vous aimez, nous disait-il un jour, à revenir sur les beautés de ce discours d'Antoine; mais il est un point sur lequel j'ai peut-être, moi, des raisons toutes particulières d'insister : je veux parler de la somme d'éloquence virtuelle que tout cela contient, de la merveilleuse habileté *professionnelle* que déploie Antoine dans cette harangue, chef-d'œuvre de littérature, je vous l'accorde, mais chef-d'œuvre aussi d'art oratoire, et dont tout homme habitué à s'adresser aux foules, à les manier, devra éternellement se préoccuper. » Voltaire se figure innover en important d'Angleterre une espèce de tragédie à sensation, qui ne diffère de l'ancienne que par une plus grande pompe, et le

[1] Rien de plus ordinaire que ce courant latin, romain, qui circule dans ses veines. Voyez les tragédies de Corneille, les attitudes romaines du temps de la révolution, les tableaux de David : Mme Roland traduit Tacite, Charlotte Corday meurt en citant Horace. Racine seul échappe à cette contagion; Racine est un Grec, peut-être parce qu'il est le plus Français de tous, et que c'est aux Grecs surtout que nous ressemblons. N'avons-nous pas leur mobilité, leurs colères rapides, leur esprit remuant, querelleur, n'avons-nous pas aussi leur amour de la forme et de la couleur, leur légèrete. leur élégance dans les choses de la poésie et du style ? Les Grecs de Racine ressemblent plus à de vrais Grecs que les Romains de Voltaire ne ressemblent à de vrais Romains, et cela tout simplement parce que Racine obéit à son naturel, parce qu'il crée, compose, écrit selon les conditions mêmes de la race la plus douée d'affinités avec la race grecque.

philosophisme humanitaire de la tirade, j'allais dire de la cavatine [1]. S'il a au théâtre les velléités d'un réformateur, il n'en a ni le génie ni le tempérament. Voyez-le s'incliner devant le public, ne l'aborder que chapeau bas et pour s'intituler son serviteur très-humble. De toute audace, de toute infraction aux règles, il s'en défend d'avance comme d'un crime de lèse-majesté; loin de vouloir s'imposer à l'opinion au nom du beau, du vrai, il ne demande qu'à suivre la mode. « J'ai flatté en cela le goût de mon auditoire! » Et ailleurs : « Nos usages n'admettent point tant de choses; ce n'est pas que cela ne soit dans la nature, mais Paris veut une autre espèce de simplicité. Notre délicatesse est devenue excessive, et je craindrais qu'on ne souffrît pas chez nous... » Est-ce donc ainsi qu'un réformateur s'exprime, ainsi que parle un de ces hommes ayant conscience de tout ce qui chez ses contemporains n'existe encore qu'à l'état de pressentiment, et poursuivant sa mission prophétique sans se mettre en peine de ce que le siècle applaudit ou désapprouve?

Sur Shakspeare, en tant qu'individu, nous savons peu de chose. Il semble même qu'en dépit de tant de recherches, la question depuis Schlegel n'ait point avancé. Qu'importe cette obscurité? Pourquoi irais-je aux renseignements sur cette existence du poëte quand son œuvre m'en livre le secret? Sa personnalité, Shakspeare l'a semée dans ses drames; aucun ne la contient tout entière et chacun en a

[1] Lire la lettre à Mlle Clairon (janvier 1750) : « Le maréchal de Richelieu trouve que vous avez joué supérieurement, et que amais actrice ne lui a fait plus d'impression; mais il trouve que vous avez un peu trop mis d'*adagio*. »

quelque chose. En étudiant à part, une à une, les diverses voix de la symphonie, on est bientôt en possession du maître. Son âme est le laboratoire de tout ce que son monde renferme de passions, de douleurs, de science expérimentale de la vie et de la mort. Nul, pas même Byron, n'a dévisagé la Gorgone d'un plus intrépide regard. Les nocturnes épouvantes de certains de ses tableaux, il les a ressenties, vécues, et cela sans que son front en conserve une ride, sans que sa bonne humeur en ait souffert. Les brûlantes insomnies de la pensée restent son secret, aussi bien que ces terreurs dont la Némésis humaine emplissait son cerveau et que la force titanique déployée dans la lutte. Orgueil de l'âme, élancements de la victoire, tous ces trésors, bénédictions des dieux, qui jamais les eût soupçonnés derrière le visage paisible de William, menant la vie en brave garçon qu'il était et s'accommodant tant bien que mal du travail et de l'habitude? Mais, si les documents font défaut, l'œuvre parle. Ce *Jules César* me montre dans son auteur un homme libre, sain d'esprit et de corps, et dégagé de tout fatras littéraire. Quand Shakspeare aborde les Romains, c'est familièrement, joyeusement et de l'air d'un Palmerston se rencontrant au Forum avec un Brutus, un Antoine. Cette plèbe romaine que Plutarque lui fournit, il la parcourt, l'observe, la fréquente, plein d'entrain, de sociabillté, sachant toujours tenir son rang, ni plus ni moins qu'un noble lord qui ferait une partie de cricket en vidant une pinte d'ale avec ses fermiers. Maintenant passez à Voltaire, à sa *Mort de César*, c'est tout simplement de la littérature bonne ou mauvaise, l'œuvre d'un

bel esprit qui ne s'adresse qu'aux salons et laisse « à messieurs les poëtes le soin de parler au peuple »; historiquement, le sujet n'est pas même abordé.

« Je ne suis point venu à la comédie pour entendre l'histoire de mon héros, je suis venu pour voir un seul événement de sa vie. » L'événement auquel Voltaire s'efforce de nous intéresser dans sa tragédie n'est rien moins qu'un parricide. Cette opinion, que Brutus passait pour être le fils naturel de César, Shakspeare, tout aussi bien que Voltaire, l'avait trouvée rapportée dans Plutarque : il l'écarte, lui, le barbare, tandis que Voltaire, l'homme de la délicatesse et de la bienséance, l'adopte avec enthousiasme. Shakspeare avait trop de perception psychologique pour introduire une telle complication dans son sujet : nulle part il n'est fait allusion à cette prétendue paternité de César; on n'en parle même pas comme d'un bruit quelconque. Les sentiments de César pour Brutus n'ont rien de personnel; Brutus ne le touche pas de plus près que les autres conjurés. Ainsi l'ordonnait la vérité du caractère. Brutus ne s'aveugle pas : il sait que la grandeur du but ne justifie point la violence des moyens; il a des mouvements de conscience, des scrupules ignorés du scélérat capable d'immoler à son fanatisme politique les devoirs les plus sacrés de la nature. Chez lui, « le génie et ses agents physiques sont en lutte. » Son être intime recule devant l'acte. Voltaire ne se laisse pas détourner pour si peu : au lieu d'éluder la proposition, il y donne tête baissée. Brutus fils de César, quel ressort dramatique! Un parricide, quelle bonne fortune! Son César prodigue les détails : Brutus doit l'être à Servilie, fille de Ca-

ton; Brutus aura l'empire après son père. Et c'est au moment où César, palpitant d'émotion, vient de lui révéler ce secret que le misérable court aiguiser son poignard pour le crime. A-t-il au moins quelque irrésolution, quelque remords? Il ne s'interroge pas une seule fois sur l'acte épouvantable qu'il va commettre. Quel est son idéal de patrie, de liberté, le sait-il lui-même? S'est-il jamais posé la question? Il dit aux conjurés : Voyez, jugez, prononcez! Et les conjurés décident que rien n'est changé. Cassius seul, plus curieux que les autres, cherche à se rendre compte de son état moral, à quoi Brutus répond en parfait Romain de tragédie :

Levez le bras, frappez, je détourne les yeux !

Si *la Mort de César* laisse à désirer, c'est assurément que la perfection n'est pas de ce monde. « Nous n'avons aucune tragédie parfaite, et peut-être n'est-il pas possible que l'esprit humain en produise jamais. L'art est trop vaste, les bornes du génie trop étroites, les règles trop gênantes, la langue trop stérile et les rimes en trop petit nombre. » Question de style et de forme, tout est là, et ni le sentiment, ni l'observation morale, ni l'étude du cœur humain et des lois universelles ne sauraient compter pour quelque chose dans une œuvre de théâtre et d'histoire. Les querelles qu'il fait à Shakspeare sont toujours des querelles de détail, de méchantes noises comme celles qu'il cherche à Corneille, dont il s'entête à corriger les vers d'après le canon de Racine. Les mots sont pour lui des étincelles électriques capables d'ébranler tout son système nerveux;

qu'au moins jamais on ne s'avise d'en prononcer de familiers, surtout « si vous faites parler des princes »! L'ami Thiriot, que dans sa correspondance il appelle Thiriot tout court, il le nomme Hermotime dans ses épîtres : ô mon cher Hermotime! c'est plus noble[1]. Tout ce qui offre un caractère hardiment original lui échappe ou le blesse; de là son goût marqué pour le sobre et froid Addison. Ayons du scrupule sur le choix de l'expression, de l'attention à ne nommer les choses que par des termes généraux, soyons pompeux, soyons vagues, versifions; s'il se rencontre une occasion d'être poëte, évitons-la! Shakspeare, de même que Virgile, ne dit jamais tout, il vous laisse rêver. « *Wake!* » Ainsi parlent à Brutus les mystérieux avertissements : style d'oracle, bref, elliptique. A la place d'un mot, Voltaire met des alexandrins :

> Quel billet, sous mon nom, se présente à ma vue!
> Lisons : « Tu dors, Brutus, et Rome est dans les fers! »

Et c'est ainsi qu'il s'imagine faire parler de vrais Romains, tandis que Shakspeare, en les faisant parler comme des hommes, avilit la majesté de l'his-

[1] Un critique anglais, comparant l'exposition d'*Iphigénie* à la première scène d'*Hamlet*, cite les beaux vers de Racine, et tout en leur rendant hommage se prend à dire que le mot de la sentinelle d'Elseneur, — Je n'ai pas entendu une souris trotter, — quoique moins classique, pourrait bien être plus naturel. — « Oui, monsieur, réplique Voltaire ébouriffé; c'est ainsi que répond un soldat dans son corps de garde; mais on ne s'exprime pas de la sorte sur un théâtre en présence des plus nobles femmes de la nation, lesquelles s'expriment noblement et devant qui on doit s'exprimer de même. »

toire. « Cela est naturel, oui, mais c'est le naturel d'un homme de la populace, ce n'est pas ainsi que parlaient les hommes de la république romaine. » Et Voltaire se console en constatant pour la centième fois que le goût n'était pas formé. Tout à l'heure nous l'avons entendu s'écrier que les personnages de *Cinna* n'étaient ni de vrais Romains, ni de vrais sénateurs. Lisons maintenant cette variante à propos de *Jules César :* « Cela n'est pas tout à fait dans le style de *Cinna;* mais chaque peuple et chaque siècle ont leur style et leur sorte d'éloquence ! » Ici, une question s'offre d'elle-même : si Corneille, pas plus que Shakspeare, n'a réussi à faire de vrais Romains, « de vrais sénateurs ! » qui donc, justes dieux, en élève, et vers quel fabricant se tourner pour en posséder d'authentiques? Voltaire, là-dessus, ne vous laisse aucun doute. Annotant sa *Mort de César*, c'est lui qui se charge de nous instruire que « c'est ainsi que Brutus devait parler à Cicéron », et il ajoute : « Ce portrait est conforme à l'histoire, ce vers :

Hardi dans le sénat, faible dans le danger,

est très-vrai. » Puis il invite les partisans du beau naturel de Shakspeare à relire :

César était au temple, et cette fière idole...

et à comparer ce récit avec celui de la tragédie anglaise. Quant à la scène d'Antoine, il se tait sur l'emprunt qu'il en a fait, — silence d'autant plus significatif que cette scène capitale se trouve écartée comme à dessein de la traduction en vers blancs

que Voltaire donna par la suite. Reste à savoir, pour constituer le plagiat, si Voltaire se comporta de manière à duper son public en lui offrant comme œuvre originale et « pièce de sa façon » ce qui n'était qu'imitation, arrangement, adaptation. En 1745 parut la première traduction de Shakspeare par la Place. Pour un homme élevé aux jésuites anglais de Saint-Omer, ce la Place fait bien des contre-sens. Son travail est défectueux, incomplet, l'épigraphe qu'on y voit à la première page, «*non verbum reddere verbo*», est souvent si scrupuleusement mise en pratique par l'auteur qu'il lui arrive de tronquer le dialogue et de ne donner même parfois que de simples *scenarios;* mais ce qu'il faut absolument remarquer, c'est le souffle d'admiration qui parcourt cette œuvre. Personne encore n'avait fait entendre en dehors de l'Angleterre un pareil langage sur Shakspeare, et l'Allemagne elle-même attendit vingt ans avant de trouver ce ton. On peut dire de cette préface qu'elle fut un manifeste. Shakspeare était compris, l'opinion publique renseignée, un mouvement d'initiative se déclarait, auquel les meneurs du temps, Diderot, Rousseau, allaient à divers degrés prendre part.

Voltaire sentit le coup, et c'est de là que date sa vraie haine. A partir de ce jour, la querelle lui devient personnelle, c'est assez de prononcer le nom de Shakspeare pour qu'il se regarde comme insulté dans son honneur. Sa malignité se corse, il purge son vocabulaire de toutes les honnêtetés dont jadis il accommodait son attaque; Shakspeare est banni de son Westminster; les gloires de l'Angleterre, il va vous les nommer : Newton, Locke, Ad-

dison, Swift, Pope et Milton, qu'il admet, et encore! Quant à Shakspeare, il n'existe point et n'a jamais existé. Nous sommes en 1759, et, comme s'il ne suffisait pas de l'entreprise de la Place, Letourneur, Pierre Letourneur (qu'il appelle Pierrot pour faire pendant à Gilles) est venu avec sa traduction encombrer encore le champ de foire. Avec *Sémiramis*, nous voyons se produire la petite manœuvre employée au sujet de la scène d'Antoine dans *la Mort de César*. Voltaire, en écrivant *Ériphyle*, se sert du spectre d'*Hamlet* et n'en dit mot; mais voici que plus tard le même fantôme trouve bon de reparaître dans *Sémiramis :* ces revenants n'en finissent jamais; il s'appelait Amphiaraüs autrefois, il se nomme aujourd'hui Ninus. Qu'était-il besoin d'une préface, puisque rien n'est changé et que d'avance nous savons de quel spectre il retourne?

Entre *Ériphyle* (1732) et *Sémiramis* (1748), le temps avait marché; les traductions aussi. Diogène, lui, ne cherchait qu'un homme, tandis que ce diable de la Place, avec sa lanterne électrique, faisait la chasse aux fantômes, et force était de rendre à Shakspeare son revenant. Encore une amende honorable dont un moins habile s'effrayerait, mais que Voltaire va tourner au profit de sa rancune. « Les Anglais ne croient assurément pas plus que les Romains aux revenants; cependant ils voient tous les soirs avec plaisir dans la tragédie d'*Hamlet* l'ombre d'un roi qui paraît sur le théâtre dans une occasion à peu près semblable à celle où l'on a vu à Paris le spectre de Ninus. » Et, sans autre terme de justification, il saisit cette entrée en matière pour déchiqueter une fois de plus à belles griffes « une pièce grossière et

barbare qui ne serait pas supportée par la plus vile populace de la France et de l'Italie. » Et penser qu'aux applaudissements de Diderot et de tant d'autres, Letourneur, un faquin, s'était permis d'appeler Shakspeare le dieu créateur du théâtre! Voltaire alors, par indignation de cette popularité croissante, se retourne du côté des anciens, il se monte la tête pour les Grecs, s'en fait des alliés contre l'ennemi commun, oubliant, avec sa légèreté ordinaire, qu'il les a traités de rudes et grossiers, et qu'il n'a pas plus ménagé l'*Iliade* et l'*Alceste* qu'il n'épargne *Hamlet* [1]. « Nous leur devons tout, dit-il à la duchesse du Maine dans la préface d'*Oreste*. Aucun art n'est né parmi nous, tout y a été transplanté; mais la terre qui porte les fruits étrangers s'épuise et se lasse, et l'ancienne barbarie, aidée de la frivolité, percerait encore quelquefois malgré la culture; les disciples d'Athènes et de Rome deviendraient des Goths et des Vandales amollis par les mœurs des Sybarites sans cette protection éclairée et attentive des personnes de votre rang [2]. »

A ces préfaces, avant-propos, fragments de correspondances et dédicaces, je voudrais joindre les

[1] La réputation d'Homère est déclarée par lui *un paradoxe !* et, parlant de la *Divine Comédie*, il trouve qu'il y a « dans cet énorme ouvrage une trentaine de vers *qui ne dépareraient pas l'Arioste* ».

[2] Autre part il envoie Euripide et Sophocle à l'école de Racine pour s'y instruire dans l'art de faire une bonne exposition de tragédie. « Je maintiens que Sophocle et Euripide eussent regardé la première scène de *Bajazet* comme une école où ils auraient profité. On admire Sophocle, mais combien de nos bons auteurs ont-ils des traits de maître que Sophocle eût fait gloire d'imiter ! »

pages sur le théâtre anglais signées du pseudonyme *Jérôme Carré* (1761), les notes accompagnant la traduction en vers libres de *Jules César* (1762) et son hommage à l'Académie française mis en tête de sa tragédie d'*Irène* (1778), le tout formerait un volume à part, et l'on aurait ainsi le répertoire complet des diatribes de Voltaire sur Shakspeare. Un pareil extrait, fort piquant d'ailleurs comme vocabulaire d'injures et petit catéchisme de poche, porterait avec lui sa moralité, et l'on y verrait qu'un tel langage ne saurait être inspiré par le simple et pur amour des lettres, qu'il n'y a que l'intérêt personnel qui puisse entraîner un homme à de tels excès. Je vais plus loin, je passe sur ces apostrophes et les excuse par l'idiosyncratique irritabilité d'un tempérament de vieillard malade ; mais la perfidie, comment ne pas la relever, comment ne pas dénoncer le traducteur volontairement infidèle qui fausse les sens de parti-pris, altère les textes et semble ne se proposer qu'un but : appeler le ridicule sur l'auteur qu'il s'est donné à tâche de faire connaître ? Voltaire savait l'anglais mieux que pas un Français de son temps. Il a même sur ce point la véritable ostentation du dilettante. Nous le voyons, à son retour de Londres, tellement *anglisé,* qu'il en a, dit-il, perdu l'usage d'écrire en français, et panache ses lettres de familiarités britanniques. « Je serais fort aise d'avoir votre avis sur ce que je dis de Milton : *Your lot is to be eloquent in every language, and master of every science,* etc. » Comment supposer qu'un pareil esprit, avec les lumières d'information de toute espèce que nous lui connaissons, puisse de bonne foi imputer à Shakspeare les sottises qu'il lui prête :

Good friends, go in and taste some wine with me!

dit Jules César aux conjurés, et Voltaire, sans rien vouloir comprendre au sens moral de ces paroles, qui dans la pensée du poëte sont là pour aggraver encore la situation des conjurés en nous les montrant comme violant, vis-à-vis de César, les plus saintes lois de l'hospitalité, Voltaire ne rougit pas de traduire l'invitation du dictateur à ses amis par ce vers grotesque :

Allons tous au logis, buvons bouteille ensemble.

Ce n'est pas tout. Ces mots, ainsi que tant d'autres également travestis à plaisir, reviendront ensuite dans sa controverse, et il vous demandera du plus grand sérieux si ce n'est point le comble de la barbarie de faire dire à César parlant à Brutus et à Cassius : « Allons boire bouteille! » Une autre fois, citant la dernière scène d'*Othello*, il en supprimera soigneusement les passages qu'il a placés lui-même dans la bouche d'Orosmane et accusera publiquement d'avoir pillé *Zaïre* le traducteur français venant rétablir le texte de Shakspeare dans son intégrité. N'écrit-il pas, après la première version d'*Hamlet* publiée, que son *Ériphyle* et sa *Sémiramis* ont mis les spectres à la mode?

Cette traduction en vers libres de *Jules César* fut œuvre de vengeance provoquée sans aucun doute par les ennuis que le sujet avait jadis valus à Voltaire. Son motif était de se faire innocenter des emprunts qu'il avait sur la conscience, et, pour prouver qu'il n'avait rien pris, il s'arrangeait de manière à rayer du texte tout ce qu'il avait pris;

réduisant les cinq actes à trois, interpolant, tronquant les dialogues, semant l'absurde à pleines mains, et ne négligeant pas une supercherie pour amener le lecteur à dire que c'était en effet là une conception à faire pitié et non envie. Cependant, malgré ce furieux antagonisme, Shakspeare chaque jour gagnait du terrain. Après les traducteurs en prose venaient les traducteurs en vers, les commentateurs académiques et autres, les Barthe, les Ducis, les Mercier, appariteurs encore bien timides, inventeurs de la dilution homœopathique appliquée à la tragédie : esprits bornés, mais braves gens dont les efforts préparaient le public à la libre et entière initiation. D'autre part, Diderot et Rousseau aidant, le drame, le roman bourgeois prenaient faveur. L'Angleterre à son tour s'engageait dans la querelle. Home, Samuel Johnson, élevaient la voix, et l'*essai* de mistress Montagu [1], très-net, très-sensé, très-direct, eut les applaudissements de la galerie en osant dire son fait avec grande raison et fine moquerie à cette critique du sarcasme et de la frivolité. On s'amuse à voir la façon toute doctrinaire et pédagogique dont la savante dame relève les erreurs de Voltaire, qu'elle traite à tort d'ignorant, l'ignorance de Voltaire n'étant en pareil cas que trop *voulue*. Quoi qu'il en soit, mistress Montagu nous paraît être complétement dans son droit alors qu'elle poursuit au nom du lexique et de la grammaire les ridicules contre-sens dont Voltaire émaille à plaisir

[1] *An Essay on the writings and genius of Shakspeare, with some remarks upon the misrepresentations of M. Voltaire*, 1769.

ses citations. J'ajoute même qu'il ne me fâche point de l'entendre apprécier à leur valeur certaines assertions didactiques, celle-ci par exemple à propos du vers non rimé de Shakspeare : « Les vers blancs ne coûtent que la peine de les dicter; cela n'est pas plus difficile à faire qu'une lettre. » Joyeuse drôlerie à laquelle la doctoresse riposte par ces mots : « Les gens qui ne s'y connaissent pas se figurent que tout ce qui est bien fait soit aisé à faire, et quiconque aura la moindre intelligence du sujet saura comme nous que le *blank verse* n'a jamais réussi qu'à deux poëtes, Shakspeare et Milton. » Les lettres et les écrits de Voltaire à cette époque portent l'empreinte de la plus chagrine mauvaise humeur; il ne parle que de la barbarie envahissante, récrimine contre le monde entier, contre lui-même. N'a-t-il pas en effet tout à se reprocher? Si les choses tournent si mal, n'est-ce pas au grand réformateur qu'il faut s'en prendre? Qu'avait-il besoin d'aller ainsi aux découvertes, d'ouvrir ces voies de toute sorte où le siècle maintenant « se précipite à bride abattue »?

IV

Cette bile empoisonna ses derniers jours; il semblait ne plus vivre que pour la propagation de sa haine. Ses lettres à ses amis fulminent d'invectives : « Cet abominable Shakspeare! ce Gilles de foire! ce grossier bouffon, ce saltimbanque! » Sa rage l'étouffe, il vous saisit au collet pour la répandre. « J'en parle toujours, parce que j'en suis plein! »

Le roi, la reine, les princesses du sang, qui n'invoque-t-il pas au secours des héros de la patrie menacés par cet histrion barbare? Il dénonce son œuvre à la police comme un ramas d'obscénités à faire brûler par la main du bourreau, force Lekain à refuser le rôle d'Hamlet dans la pièce de Ducis sous prétexte qu'il n'y a là qu'un mauvais *rifacimento* de *Sémiramis*. Heureusement que tout n'est point roses en ce vilain métier. Un jour, à l'appui de ses diatribes, Voltaire imagine d'envoyer au cardinal de Bernis des morceaux de Shakspeare et de Caldéron, et cet homme de goût, au lieu d'abonder dans la dérision, lui répond par ces paroles d'un parfait bon sens et contenant la meilleure leçon qu'un malavisé puisse recevoir : « Il faut pourtant convenir que ces tragédies, tout extravagantes ou grossières qu'elles sont, *n'ennuient point*, et je vous dirai à ma honte que ces vieilles rapsodies, où il y a de temps en temps des traits de génie et des sentiments fort naturels, me sont moins odieuses que les *froides élégies de nos tragiques médiocres*. » Mme du Deffand, en pareil cas, fit même réponse, et Voltaire en fut pour sa double nasarde.

Son mémoire adressé à l'Académie nous le montre au paroxysme du délire. J'entends dire chaque jour que le niveau moral s'abaisse; qui parle ainsi? Des gens à qui les scandales du passé crèvent les yeux. Le 26 juillet 1756, Voltaire envoie au secrétaire de l'Académie un factum tellement diffamatoire, obscène et révoltant, que d'Alembert, pour consentir à le lire en séance publique « et devant des dames », exige des suppressions et des variantes. Voltaire s'y refuse, tout au plus permet-il qu'on

efface le nom de Letourneur. Quant aux obscénités, elles seront maintenues dans le texte; seulement l'orateur aura la faculté de ne point les prononcer : à chaque mot infâme que la période amènera, il suspendra la mesure, prendra son temps, et l'effet ne pourra qu'y gagner, « parce que l'assemblée entendra beaucoup plus de malice qu'on ne lui en dira ». Voilà tout ce que le poëte du goût et des bienséances accorde à la susceptibilité d'un auditoire composé d'hommes comme il faut et de femmes du meilleur monde, et il ajoute : « Surtout ne supprimez rien au passage où je demande justice à la reine, car c'est pour la nation que je combats. » Triste spectacle, ce vieillard moribond, rédigeant des invectives qu'il n'a plus le souffle de venir débiter, et ricanant dans la coulisse des turpitudes qui se déclament en son nom! Chose plus triste encore, cette Académie assistant sans protester à de telles défaillances du sens moral! On dirait en littérature le sénat de Tibère! C'est à cette même Académie qu'en 1778 il dédiait *Irène,* sa dernière tragédie, qu'une dernière préface accompagne où s'exhale sa dernière imprécation. Désormais il n'appartenait à personne d'arrêter le mouvement. Voltaire n'avait pas encore fermé les yeux, et déjà des voix sorties de la génération nouvelle proclamaient Shakspeare le génie créateur de la poésie dramatique. Après sa mort que serait-ce? Comment arrêter le siècle sur sa pente? comment reprendre ce qu'il avait donné?

VII

Car Voltaire, c'est incontestable, à ne parler que du théâtre, avait beaucoup donné, beaucoup tenté. Il a essayé d'ouvrir des voies dans tous les sens, il a l'effet dramatique et possède en plus quelquefois l'émotion, l'accent humain; à ce compte, *Zaïre, Alzire* et *Tancrède* forment dans son répertoire un groupe très-particulièrement intéressant. Il voudrait élargir, aérer, mais il n'ose. « Que dirait notre public si délicat, que penserait la coutume, reine du monde? » Et cependant sa vue s'étend au-delà du cercle ordinaire, sa géographie va de la Chine au Pérou, de la France aux déserts de l'Arabie; dans les *Guèbres,* il pousse l'audace jusqu'à mettre à la scène un jardinier! « De tels personnages, qui se rapprochent de la nature, ont paru devoir faire plus d'impression que des princes amoureux et des princesses passionnées. Les théâtres ont assez retenti de ces aventures tragiques qui ne se passent qu'entre des souverains. » Le voilà défendant à son profit ce qu'il a constamment combattu chez les autres; mais ses réformes ne portent que sur l'accessoire. Pour comprendre, peut-être lui eût-il suffi de vouloir; au lieu de cela, nous le voyons dénigrer ce qu'il pouvait se faire tant de gloire d'avoir découvert. Christophe Colomb d'étrange espèce qui montre à son pays le nouveau monde et s'écrie en même temps : « Gardez-vous bien d'y mettre les pieds, car vous n'y trouveriez qu'une atmosphère empoisonnée et

des marécages pleins de serpents! » C'est donc dans une sphère plus bornée, au dedans du cercle des trois unités et d'un idéal dramatique toujours subordonné aux fantaisies du public qu'il convient d'examiner ses réformes.

Voltaire possède l'art de l'adaptation; c'est un arrangeur admirable. *La Mort de César, Zaïre,* sont des remaniements *ad usum Delphini,* et de même que Zaïre est une autre Atalide, Orosmane offre un composé d'Othello et de Bajazet. Son théâtre, à ce point de vue, est des plus riches. Comédie, tragédie, drame bourgeois, opéra et cantate, il a tout essayé. Son *Œdipe,* sa *Mérope,* son *Oreste,* relèvent du mythe comme la *Phèdre,* de Racine. *La Mort de César, Rome sauvée, le Triumvirat, Mahomet, l'Orphelin de la Chine,* se rattachent à l'histoire, *Zaïre, Adélaïde du Guesclin, Alzire* et *Tancrède* sont des pièces romantiques dans le goût du temps. Poëte, il ne l'est ni par l'imagination ni par le cœur. Ce qui est beau simplement lui échappe, il ne comprend la nature qu'embellie par un agréable artifice, met Virgile avant Homère, dont la renommée lui paraît un préjugé, place Racine et Guarini avant Sophocle, méconnaît Dante, renie Shakspeare. Il veut un Shakspeare qui ressemble à Corneille, comme il veut un Corneille qui ressemble à Racine, et c'est surtout par les belles sentences et les ingénieuses réflexions que l'auteur d'*Hamlet* et de *Jules César* le désarme. Que Voltaire ait beaucoup aimé l'humanité, j'y consens : là même est le plus beau de son histoire, mais l'amour vrai, l'amour-passion, dirait Stendhal, l'a-t-il jamais ressenti? Rousseau en ce point fut son maître. Ce que Voltaire a de noble, de sympathi-

que, c'est son entraînement vers l'amitié, sa compassion pour toutes les souffrances. Quant aux femmes, il ne les a connues qu'en amateur, en philosophe. Froide imagination, sens éteints; pour lui, Adrienne Lecouvreur et la Gaussin sont deux Grâces avec lesquelles il a passé *de doux moments,* et la marquise du Châtelet est une Muse, la muse de l'astronomie et des mathématiques! Voyez plutôt son ironique indifférence lorsqu'il découvre la trahison de la divine Émilie. Deux ou trois jours après la mort de la marquise, il vient fouiller dans ses tiroirs, trouve un médaillon, présent emblématique des jours heureux. Il cherche sous la capsule un portrait; à la place du sien, c'est celui de Saint-Lambert qu'il rencontre. Un amant véritable en serait mort; Voltaire se venge par le persiflage. « Voilà bien comme elles sont toutes, s'écrie-t-il en joignant les mains; j'avais chassé Richelieu, Saint-Lambert me chasse, un clou pousse l'autre, ainsi va le monde! » Racine, également trompé par la Champmeslé, eut d'autres soupirs, d'autres retours. Otez ses larmes à Racine, adieu Bérénice, Monime et Junie! Voltaire n'aimait pas les femmes, et, qu'on me passe l'expression, les femmes le lui ont rendu. Ses reines, ses jeunes premières reproduisent à satiété le type racinien; Sémiramis est une Clytemnestre, Zaïre une Atalide; ni couleur ni fantaisie dans ce tableau de l'Orient, nul parfum des roses de Saron, rien qui vous parle des frais palmiers de l'oasis, des flots de vie et de lumière qui devaient inonder cette âme née, grandie sur les bords sacrés du Jourdain. « *Zaïre,* l'ouvrage le plus éminemment tragique que l'on ait conçu; *Zaïre,* la plus tou-

chante des tragédies qui existent », dit la Harpe [1], *Zaïre* est touchante, elle n'est point tragique; vous chercheriez vainement en elle cette grandeur dont ne sont point dépourvus, à beaucoup près, les plus faibles rôles du répertoire de Racine : Junie, Atalide, Aricie.

Ce qui manque aussi à Voltaire, c'est le sentiment de l'antiquité, il n'a aux lèvres que le nom de Sophocle, et son théâtre ressemble aux conceptions du tragique grec comme une peinture de Boucher aux fresques de Pompéi. Il donne de petits airs coquins au vieux mythe abrupt et féroce, l'enjolive de galants contours ; mais la vitalité de ce théâtre n'est ni dans le sens idéal, ni dans la vérité des caractères, ni dans l'harmonie du vers : elle est dans les problèmes qu'il agite, dans ses débats pour l'émancipation universelle. « Dans presque tous mes écrits, vous trouverez cet amour de l'humanité, qui doit être le principal trait d'un être pensant. » Depuis Corneille et Racine, les temps ont marché, de nouveaux combats se sont ouverts, d'où la société nouvelle sortira. Comme ces tribuns dont la voix passe par-dessus la tête d'une assemblée pour aller au dehors remuer les foules, Voltaire ne s'adresse plus seulement au public de Versailles ou de Paris, il parle pour la France, pour le monde. Il a jusque sur les trônes d'Europe des affidés qu'il endoctrine de sa prose non moins que de ses vers. Sa tragédie a des visées pratiques, poursuit un but. Qu'importe la vérité de l'histoire dans *Mahomet,* œuvre de propagande, coup de canon qui répond au coup de cloche de la Saint-Barthélemy? « Mahomet montre

[1] *Cours de littérature*, IX, 145.

jusqu'où le fanatisme peut conduire. » Quand Rousseau s'imagine voir, dans la scène entre Mahomet et Zopire, le modèle de l'art dramatique, l'enthousiasme du philosophe égare en lui l'esthéticien, et c'est par des lieux communs et des redondances que cette poésie l'enflamme. Voltaire a méconnu Mahomet, comme il a méconnu Jules César, Catilina, Djengis-Khan. D'ailleurs quiconque prétend ici-bas intervenir au nom de Dieu est un hypocrite, ne croyez pas un mot de ses discours : moine déchaussé, Arabe du désert, sus à cet imposteur, écrasez l'infâme ! Saisir dans Mahomet le prophète inspiré, le voyant, l'homme pénétré de sa vocation au point d'y sacrifier ses biens et sa vie, de subir onze ans la raillerie et l'outrage pour animer de sa foi les tribus arabes, cela n'était ni de Voltaire, ni de son pays, ni de son temps. Il fait du héros de la Mecque une manière d'aventurier, de thaumaturge, « un Tartuffe ayant les armes à la main » ! Il oublie, tant sa haine de toute religion positive l'aveugle, que ce qui domine en pareil cas toujours, c'est l'enthousiasme, et que la fourberie n'est l'attribut que des esprits subalternes. Son personnage a des idées, mais il parle trop, et Napoléon, qui n'aimait point à entendre les tyrans se raconter sur la scène, a pu dire avec raison qu'un tel homme n'eût jamais conquis le monde.

Voltaire n'emploie l'histoire qu'à des fins particulières. Cette forme, appauvrie encore entre ses mains, de la tragédie classique lui sert à batailler *in tyrannos*. C'est un muezzin sur son minaret et qui d'en haut regarde se lever l'aurore, non pas dévotement, pour convoquer les peuples à la prière,

mais pour leur annoncer le jour nouveau. Comparez ses conclusions à celles du passé; dans *Cinna*, c'est Auguste qui finit par avoir raison. Non content d'amnistier le sanglant despote, Corneille ose nous parler de ses vertus, de sa clémence! Ainsi le veut la loi d'un temps où la monarchie semble inviolable, où tout se meut dans son orbite. « Je suis maître de l'univers, » peut dire Auguste, et c'est assez pour qu'on s'incline. Il a triomphé des factions, comme Louis XIV a vaincu la fronde. Auguste est le maître, toucher à lui serait insulter à la loi qui gouverne le monde depuis des siècles, — car, ne l'oublions pas, tous les monarques sont solidaires à travers les âges. J'ai connu jadis un prince en Allemagne qui, parlant du fils de Livie, l'appelait avec respect « sa majesté l'empereur Tibère ». Voltaire a d'autres principes; les tyrans font triste figure dans sa tragédie, ils y sont mal venus, mal menés; la liberté, la justice prédominent. Polyphonte meurt sous le couteau d'Égysthe; le grand-prêtre Oroës, au dénoûment de *Sémiramis,* prononce les plus anarchiques objurgations. Je passe sous silence le discours d'Idame dans *l'Orphelin de la Chine;* mais le vers de *Tancrède,* qu'en dirons-nous? Qu'il manque de couleur locale assurément. Je doute aussi que les chevaliers de Syracuse aient jamais tenu pareil langage, et me contente d'en faire honneur à la verve et à l'audace du publiciste.

Voltaire aime à débiter par la bouche de ses personnages les sentences de son philosophisme libéral [1]. Souvent même aux traits généraux se mêlent

[1] Le Grand Frédéric savait par cœur les pièces de Voltaire

des maximes directement applicables à sa propre conduite. Ainsi lorsque, jouant le rôle de Cicéron dans sa pièce de *Catilina,* il s'écriait :

Romains, j'aime la gloire et ne veux point m'en taire,

son plus grand plaisir était de voir son public d'amateurs lui prouver par un murmure favorable que l'allusion ne passait point inaperçue, et qu'entre le sauveur de Rome et l'auteur de *Rome sauvée* on ne distinguait pas. Comme il s'imaginait être Cicéron, il pouvait aussi bien se croire Tancrède. N'était-il pas le vengeur de Calas, n'avait-il pas toujours pris en main la cause de l'innocence, et jeté son gantelet pour toutes les Aménaïdes aux pieds de tous les Orbassans? Cœur généreux, inflammable, qu'un esprit mauvais tenait à la chaîne, avec plus d'imagination que n'eût-il été, puisque le peu qu'il en avait suffisait pour l'entraîner si loin dans l'émotion et faire taire parfois le sarcasme sur ses lèvres! Il cède au charme à son insu, l'Orient l'attire, le captive par son romantisme vaguement pressenti, et c'est à l'épopée des croisades qu'il emprunte le sujet de son plus beau poëme dramatique. Sans aucun doute, ce moyen âge-là n'a rien de vrai; mais que tout cela est noble et chevaleresque! En même temps que le *clinquant du Tasse,* vous y trouvez tout son or. Musset ne se lassait pas de proclamer *Tancrède* un chef-d'œuvre.

Héroïsme, chevalerie! ce poëte de soixante-sept ans brûle de toutes les flammes de la jeunesse. Il a,

et disait qu'il pourrait gagner sa vie à faire métier de les souffler.

comme Tancrède, connu l'exil à Genève, à Versailles, à Sans-Souci, chez les rois comme chez les républicains, il a connu l'ingratitude et la calomnie, et c'est un spectacle superbe de le voir ainsi, au premier son de la trompette guerrière, s'élancer au combat pour défendre l'innocence.

> Ministres de la mort, suspendez la vengeance,
> Arrêtez, citoyens, j'entreprends sa défense,
> Je suis son chevalier...

L'emphase même du langage semble aider à l'effet de cette noble scène ; on croirait entendre du Gluck. Telle de ces tirades vaut un récitatif d'*Armide*, et le *rococo* du costume et de la déclamation ne peut rien contre ce fier élan qui vous entraîne :

> Viens mourir de mes mains ou m'arracher la vie,
> Je jette devant toi le gage du combat ;
> L'oses-tu relever ?

Et à propos de ce merveilleux *Tancrède*, où je retrouve l'esprit sagace du chercheur, c'est dans la nouveauté métrique du dialogue.

Chez un disciple aussi absolu que l'était Voltaire de la tradition du dix-septième siècle, chez un tel maniaque de la règle des trois unités, cette rupture avec l'ancien rhythme reste un fait significatif. Tandis que l'Anglais et l'Allemand ont leur ïambe, qui se meut libre et sans joug dans la simple harmonie de la mesure, nous ne possédons, nous, au théâtre, que l'alexandrin, pompeux et solennel de sa nature, ce qui nous force à déclamer quand nous ne voulons pas être prosaïques. Ce vers se divisant en deux

parties égales, cette inévitable rime toujours attendue, souvent devinée, qui de deux alexandrins forme un couplet, autant d'obstacles, d'embarras! Notez que ces inconvénients n'affectent pas seulement le ton et le mouvement du discours, mais qu'ils influent de la plus triste manière sur l'esprit général de la pièce : les caractères, les relations, les attitudes des personnages, tout s'en ressent, tout se subordonne à cette loi du vis-à-vis, du deux à deux. L'attention, inexorablement sollicitée, finit par succomber à la peine. Vous souffrez à voir tout sentiment, toute idée se racornir et s'amoindrir pour pouvoir entrer dans cette sorte de lit de Procuste. Schiller, dans sa correspondance avec Goethe, touche aux points les plus délicats de la question, et se prononce en parfait connaisseur de notre prosodie française : il parle en homme du métier; mais sa théorie ne saurait s'appliquer qu'à l'alexandrin classique. L'alexandrin n'est plus de notre temps ce qu'il était à l'époque de Schiller. Les romantiques ont fait pour lui ce que firent jadis pour l'orchestre les Haydn, les Mozart; ils l'ont émancipé. Socrate disait des statues de Dédale qu'elles couraient et s'enfuyaient comme d'impatients esclaves qu'on aurait débarrassés de leurs liens. Le vers alexandrin nouveau ressemble à ces statues, il vit, se meut; ses pieds, ses membres déliés, obéissent aux lois de la nature, et l'honneur est immense, qui revient à Voltaire dans cet affranchissement de la langue poétique au théâtre. *Tancrède* donne le mot à Victor Hugo et surtout à Musset. Quelle délicieuse invention que ces rimes croisées, quelle mélodie inconnue jusqu'alors! Au sortir des hiératiques et suffocantes

architectures du passé, de tout cet éternel solennel, on se sent le cœur joyeux, on respire, ce dialogue a des balancements, des ondulations, des sinuosités d'un bois de peupliers.

VIII

Au théâtre, il n'est guère plus aisé de bien parler, de bien dire que de bien chanter. Jadis, du temps que florissait chez nous la tragédie, le public possédait à cet égard des finesses de perception que nous n'avons plus. La moindre altération du langage le mettait hors de lui, il éprouvait pour une intonation douteuse, pour un hémistiche débité d'une façon contraire à l'orthodoxie, le même désagrément que nous cause aujourd'hui une fausse note. C'est qu'à cette époque on montait, on étudiait une tragédie comme nous étudions à présent un opéra. Chaque passage, chaque mot devenait l'objet d'un travail particulier, on nuançait l'expression selon les règles d'un art plus musical peut-être encore que dramatique. Je trouve dans les mémoires de Lekain un trait qui démontre à quel point ce monde-là prenait au sérieux ses rôles. Voltaire ayant écrit pour lui l'*Orphelin de la Chine,* Lekain cherche à se pénétrer du caractère de Gengis-Khan, puis, après avoir quelque temps vécu en tête-à-tête avec son personnage, court s'enquérir à Ferney de l'impression du maître. Voltaire l'écoute impassible d'abord à l'égal d'un comité de lecture ordinaire, mais bientôt, à mesure que le tragédien affirme davantage sa manière de sentir le rôle, voilà notre poëte qui rechi-

gne, se fâche, interrompt, et, mécontent, furieux, lève la séance et quitte la salle. Ainsi éconduit, l'infortuné tragédien ne sait que devenir; au bout de plusieurs jours pendant lesquels Voltaire ne s'est pas même laissé voir, il se prépare à repartir pour Paris lorsqu'au dernier moment l'oracle s'humanise.

Voltaire explique le rôle au comédien, lui développe sa pensée, lui souffle son esprit, et Lekain émerveillé voit la lumière se faire devant ses yeux. Or cet écolier si docile aux leçons du professeur, cet homme capable de souffrir qu'on le malmenât de la sorte, était déjà l'honneur de la scène française à cette époque. De tels exemples devraient donner à réfléchir à nos petits talents d'aujourd'hui, émancipés dès le Conservatoire, et qui craindraient d'écouter avec déférence les conseils d'un auteur. Quant à moi, j'avoue mon faible pour ces grands artistes d'une tradition, qui malheureusement n'est plus la nôtre. Ces comédiens avaient le public en profond respect, ils aimaient, comme on dit, leur métier et ne s'y épargnaient pas. Réussir n'était point assez, il fallait encore qu'ils eussent à part eux la conscience d'avoir bien mérité du poëte qu'ils interprétaient. Aussi quelle peine ils se donnaient pour creuser le fond des choses, avec quelle rare persévérance ils cherchaient à se rendre compte des plus secrètes intentions cachées sous les harmonies du vers et les effets qu'on en pouvait tirer! Je ne connais rien de plus intelligent que certaines réflexions de Mlle Clairon sur ses principaux rôles. Ce qu'elle dit à propos du personnage de Monime dénote un sens critique des plus fins. Ce n'est pas

simplement une actrice qui parle, c'est une lettrée délicate, exquise, une *racinienne* accomplie. « En apprenant ce rôle, je trouvai dans le quatrième acte :

> Les dieux qui m'inspiraient, et que j'ai mal suivis,
> M'ont fait taire *trois fois* par de secrets avis.

Et dans l'acte précédent, où Mithridate lui fait avouer son secret, il est impossible de trouver plus de deux réticences. J'ai consulté toutes les éditions de Racine, toutes disaient trois, toutes les recherches que j'ai faites m'ont assuré que Mlle Lecouvreur disait trois. Quoique *deux* soit un peu plus sourd que *trois*, il fait également la mesure du vers et n'en détruit point l'harmonie. Il était à présumer que Racine avait eu des raisons pour préférer l'un à l'autre, mais, nulle tradition ne m'éclairant, il ne m'appartenait pas de corriger un si grand homme, je ne pouvais pas non plus me soumettre à dire ce que je regardais comme une faute. J'imaginai de suppléer à la troisième réticence par un jeu de visage. Dans le couplet où Mithridate dit :

> . . . . . Servez avec son frère,
> Et vendez aux Romains le sang de votre père,

je m'avançai avec la physionomie d'une femme qui va tout dire et je fis à l'instant succéder un mouvement de crainte qui me défendait de parler. Le public, qui n'avait jamais vu ce jeu de théâtre, daigna me donner en l'approuvant le prix de toutes mes recherches. » Sont-elles nombreuses les comédiennes qui de nos jours écriraient de ces *aperçus?* Je ne

veux point médire de Mlle Rachel, ni jeter aucun discrédit sur cette manière qu'elle avait de ne jamais jouer un rôle qu'après en avoir reçu la composition et le mot à mot de la bouche de son professeur, M. Samson; mais il est évident que, si dans l'interprétration théâtrale l'effort de la pensée compte pour quelque chose, l'avantage, à mérite égal, appartiendra toujours historiquement à celles qui auront créé d'intelligence et d'inspiration des rôles approfondis, médités, analysés d'avance.

La tragédie est de sa nature chantante, elle a sa musique à elle, son pathos. Nous autres de la race romane, nous aimons à nous laisser bercer à ses chansons, dont les gens du nord sont incapables de goûter le charme. Eux, qui d'abord cherchent l'idée, se demandent : qu'y a-t-il là-dessous, qu'est-ce que toutes ces nobles flammes éclairent ! Traduites en vile prose anglaise ou allemande, ces belles périodes s'évanouissent; de leur beauté première rien ne reste. Que devient, en passant dans une langue étrangère, la cadence, le nombre, l'harmonie de l'expression ? Il est vrai que cela devrait être le moindre de nos soucis, puisqu'il s'agit en somme d'un art national dont tous ou presque tous nous jouissons. Nos pères assurément en jouissaient. Avant que l'opéra ne l'eût détrônée, cette pompe déclamatoire faisait merveille; mais nous, est-ce bien sûr que tant de zèle nous anime ? Que de parti-pris dans ce fameux plaisir que nous éprouvons, et combien ce grand goût d'autrefois s'est travesti en pur dilettantisme ! Nous retournons à *Polyeucte*, à *Mithridate*, à la condition que la prima donna s'appellera Rachel, et nous courons au *Cid* pour

pouvoir raconter le lendemain comment le nouveau ténor dit son air de bravoure. La tragédie est une langue morte; à force de vouloir la rajeunir, nous l'avons tuée. Cet idéal du passé, si bien à sa place dans son vieux cadre Louis XV, il nous a plu de l'entourer des accessoires de la mise en scène contemporaine, et, sans voir ce qu'une pareille entreprise avait de faux et de criard, nous nous sommes payé la fantaisie de faire vivre en pleine couleur locale, en plein réalisme, des héros qui sont des types et des abstractions. Il y a plus, la tonalité du discours s'est peu à peu notablement abaissée. La tragédie veut être sinon chantée, du moins déclamée; or maintenant on ne déclame plus, on cause, et nous voici dans l'autre excès prévu par Voltaire et tant redouté. « On est tombé depuis dans un autre défaut beaucoup plus grand : c'est un familier excessif et ridicule, qui donne à un héros le ton d'un bourgeois. Le naturel dans la tragédie doit toujours se ressentir de la grandeur du sujet et ne s'avilir jamais par la familiarité. Baron, qui avait un jeu si naturel et si vrai, ne tomba jamais dans cette bassesse. »

Dans *Zaïre*, vous retrouvez *Othello* à chaque pas, comme vous y retrouvez *Bajazet*. Jamais ne fut poussé plus loin cet art du remaniement, de la sophiscation, et, pourquoi ne point le dire ? du plagiat déguisé sous toutes ses formes, que Voltaire au théâtre exerce en maître. Zaïre n'est qu'une Atalide accentuée, et cet Orosmane, qui se guinde à la férocité d'un Othello, emprunte à l'amant de Roxane sa douce plainte et son temps de soupirs *amoroso*. Piron avait raison d'appeler de pareils ouvrages

« un salmis ». Il y a tout en effet là dedans, oui tout, même « la croix de ma mère ! » Dite par un comédien médiocre, la scène de la reconnaissance du père, du fils et de la fille, au second acte, risquerait d'égayer un parterre. Ici le christianisme coule à pleins bords. Les Turcs occupaient la place tout à l'heure ; mais ils l'ont très-courtoisement cédée aux chevaliers français, qui sans doute en avaient besoin pour y débiter leurs tirades. La foi des ancêtres, l'eau sainte du baptême, le Jourdain, Solime, Césarée, Jérusalem et le Calvaire, motifs et paysages variés que l'auteur exploite avec une abondance dont la stérilité vous afflige. Tragédie et poésie de cabinet, d'où l'âme est absente ! Rien de cela n'est ressenti, tout est *voulu*. Ce nom de Césarée que je viens de prononcer ne cesse de frapper le vide et finit par vous donner des distractions ; involontairement vous songez à *Bérénice*, où Racine l'a mis une fois à la rime et comme pour éclairer trois vers qui sont divins :

> Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
> Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
> Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée,

Personne à la scène n'a plus trafiqué du christianisme que Voltaire ; ses tragédies de *Zaïre*, d'*Alzire*, de *Tancrède*, ne nous chantent que la gloire de ce Dieu que sa prose se fait un devoir d'écraser ; mais combien à la longue ces déclamations creuses vous fatiguent, quelle pitié que cette émotion de commande entre deux ricanements, et qu'en sortant de là vous avez de plaisir à vous réciter quatre vers substantiels et convaincus de *Polyeucte !* Vol-

taire se vante d'avoir écrit *Zaïre* en vingt-deux jours, et le tour de force n'a point de quoi tant nous étonner. L'improvisation ne se trahit que trop dans cette pièce construite avec des éléments étrangers les uns aux autres et qui jurent affreusement de se trouver ainsi rapprochés. Cette dramaturgie classico-anecdotique forme un des plus curieux amalgames. Prendre à Shakspeare son personnage, à Racine ses trois unités, ses confidents, et rimer ensuite une fable du romanesque le plus naïf, il semble en vérité que cette besogne ne doive pas nécessiter de longs efforts. D'ailleurs le style de *Zaïre* est comme le sonnet d'Oronte, il porte partout la trace d'une fabrication hâtive et servirait admirablement à démontrer cet aphorisme, que le temps n'épargne pas ce qu'on a fait sans lui. Voltaire a pu écrire de beaux vers dans sa vie, — *Tancrède*, venu vingt-cinq ans plus tard, en fourmille, — mais pour *Zaïre*, force est de n'y chercher que des proverbes et des récitatifs d'opéra.

Le voilà donc connu, ce secret plein d'horreur, etc.

C'est du commencement à la fin un style flasque, rédondant, et d'une incorrection décourageante pour les gens du métier, qui vont une fois de plus se demander avec mélancolie ce que c'est que la gloire du poëte, puisqu'elle s'obtient à ce prix. Je me plais à signaler aux curieux ce dialogue banal, oiseux, où le confident ne parle qu'en s'étudiant à préparer le mot ou la sentence que le personnage héroïque a besoin de placer, et je recommande prin-

cipalement à leur intérêt ces longues suites d'alexandrins se dévidant comme des chapelets et tous uniformément chevillés à grands coups de participe présent. — Mais, nous dira-t-on peût-être, si vous niez et le drame et le style, que restera-t-il donc, et comment s'expliquer la vogue et la durée de cet ouvrage, proclamé par La Harpe « l'ouvrage le plus éminemment tragique que l'on ait conçu, la plus touchante des tragédies qui existent? » Ce qu'il y a là, c'est le mouvement, le spectacle, une certaine pompe décorative, un remue-ménage théâtral dont Corneille ni Racine ne s'étaient avisés, et cet éternel diable-au-corps toujours à domicile chez Voltaire. Ce qu'il y a surtout, ne l'oublions pas, c'est un sentiment chaleureux de la gloire française en Orient qui met en vibration la fibre nationale. Écoutez le poëte s'exalter, se monter la tête; il a touché le but, écrit une tragédie chrétienne, il ne changerait pas *Zaïre* contre *Polyeucte*. Car Corneille ne serait point content du troc, ni lui non plus ! Et encore se donner du grand Corneille n'est point assez, il ira au besoin jusqu'à l'Eschyle, quitte à comparer ce bon La Harpe à Sophocle !

> C'est Sophocle dans son printemps,
> Qui couronne de fleurs la vieillesse d'Eschyle.

N'importe, vraie ou fausse, la passion s'agite avec furie; le cinquième acte tout entier brûle les planches. Comment et par quels moyens on y arrive, — petits billets interceptés, cachotteries de boudoir, enfantillages, — je ne veux point ici m'en occuper; à partir de l'entrée d'Orosmane, l'effroi vous saisit.

L'acte est du reste très-adroitement mis en scène, et cette fois je ne récriminerai pas contre la lumière électrique. Ce décor étroit, sinistre, éclairé seulement d'un pâle rayon de lune, encadre à souhait le conflit tragique. Ces portières qui se lèvent et s'abaissent à chaque apparition donnent un pittoresque étrange au tableau. Tantôt c'est le doux visage de Zaïre qui se profile, tantôt c'est le masque farouche du sultan qui se montre en plein. Vous diriez le bourreau et sa victime jouant à cache-cache. Hélas ! puisqu'on était en si bon train, pourquoi s'être arrêté et n'avoir point lâché cette vaine fantasmagorie pour remonter tout de suite au sublime chef-d'œuvre qu'elle nous dérobe? J'en veux à ce spectacle d'éveiller en moi des appétits poétiques que le drame qu'on me représente est impuissant à satisfaire ; mésaventure d'autant plus regrettable qu'on aurait eu là sous la main, dans Mlle Sarah Bernhardt, une Desdemona charmante, et dans Mounet-Sully, un superbe Othello. Résignons-nous donc, et tâchons de prendre en belle humeur ce qui nous est offert, puisqu'au demeurant nous pourrions aussi bien avoir pire.

Le Maure de Venise est un caractère, Orosmane est simplement un rôle. Tout s'y passe en dehors, en excès, il ne connaît que les tendres roucoulements ou les tempêtes, point de concentration intérieure, de gradations, rien de ce qui oblige un comédien à méditer, à composer son personnage. M. Mounet-Sully prend le héros que l'auteur lui livre et le représente avec assez de nonchalance dans les premiers actes et quelque exagération dans les deux derniers : les transitions, les nuances, il les ignore, néglige les vues d'ensemble et partage son rôle en deux moitiés,

passant au Maure de Venise aussitôt qu'il a fini de jouer Bajazet. Ceux qui veulent l'entendre parler bas, chuchoter, n'ont qu'à venir de bonne heure, ceux qui préfèrent les grincements de dents et les transports furieux trouveront leur compte vers la fin de la soirée.

Son Bajazet, manque absolument de tendresse et de séduction ; il précipite la phrase, mâche les mots, et par trop de souci d'éviter la pompe tourne à la galanterie d'emprunt, au phébus bourgeois. En revanche, son Othello me semble avoir de beaux côtés : le cinquième acte tout entier ne mérite que des éloges. La vibration, l'éclair tragique, s'y succèdent à chaque instant, vous êtes en plein courant d'électricité. La voix a des résonnances terribles, le geste est original, imprévu, l'attitude presque toujours pittoresque. Lorsqu'il guette penché vers la fenêtre grillagée et qu'un rayon de lune l'enveloppe, sa pose tenterait un peintre ; cependant, à l'autre extrémité de la scène, Zaïre et Fatime traversent les ténèbres pour s'échapper et me gâtent le mouvement du tableau : ce n'est pas ainsi que doivent s'enfuir de vraies princesses de tragédie. Vous croiriez voir plutôt sous ces voiles blancs deux jeunes pensionnaires du Sacré-Cœur s'évadant par la petite porte du boulevard des Invalides. Il faut que M. Mounet-Sully ait beaucoup assoupli ses membres par la gymnastique, il a des ressorts de jarret et des audaces de désinvolture dont je n'avais surpris l'exemple que chez les comédiens anglais. Dans la scène du crime, ses bonds tiennent du tigre. Il s'accroupit, se rassemble, saute sur sa proie, qu'il étouffe en la poignardant, et cela dure à peine quelques secondes. N'admirez-vous pas

cette agilité féline, ce naturel, ainsi mis à la place de l'antique appareil théâtral? M. Mounet-Sully excelle à rendre ces effarements convulsifs qui sont comme le côté bestial de la passion. Après le meurtre de Zaïre, lorsque Orosmane apprend, à n'en pouvoir douter, l'innocence de sa maîtresse, son œil devient hagard, sa voix tombe, et c'est avec une sorte d'insouciance hébétée qu'il balbutie l'ordre de mettre en liberté les prisonniers chrétiens. Même absence de pantomime et de convenu dans la manière dont il se frappe en prononçant les derniers mots de sa harangue : « Lorsque vous raconterez ces malheureux événements, parlez de moi tel que je suis. En agissant ainsi, vous tracerez le portrait d'un homme qui n'aima que trop bien, qui ne fut point aisément jaloux, mais qui, une fois troublé, se laissa emporter aux dernières extrémités, d'un homme dont les yeux versèrent des larmes avec autant d'abondance que les arbres d'Arabie leur gomme parfumée; peignez-moi ainsi, et puis ajoutez — qu'un jour dans Alep, voyant un Turc insolent, un scélérat en turban maltraiter un Vénitien et avilir l'État en sa personne, je saisis à la gorge le vil circoncis et le tuai — comme cela. » Ici je m'aperçois que je cite Shakspeare et ne m'en excuse point, car c'est lui que j'entendais tout le temps de cet acte, et j'aime à croire que c'est à lui que pense également M. Mounet-Sully en récitant le couplet final d'Orosmane :

Dis-leur que dans mon sang cette main s'est plongée,
Dis que je l'adorais et que je l'ai vengée.

Mlle Sarah Bernhardt fait une héroïne délicieuse.

Elle, par exemple, est beaucoup plus Zaïre que M. Mounet-Sully n'est Orosmane. Dans cette plaintive figure aux grands beaux yeux noyés de larmes, aux bras voluptueusement arrondis vers le ciel, amoureuse, flexible, ondoyante et chantante, Voltaire reconnaîtrait sa princesse. Le costume même, par sa flottante ampleur, — ce peignoir qui voudrait se donner des airs de caftan et n'y réussit pas, — vous rappelle les portraits du temps. C'est bien là Zaïre avec sa pointe de rococo, son œil de poudre, ses vapeurs et ses pâmoisons. « Zaïre, vous pleurez. » Le public de 1732 pleurait comme elle, et Voltaire de s'écrier : « Les bons ouvrages sont ceux qui font le plus pleurer. » Mot absurde, il y a tel mélodrame dont personne ne voudrait être l'auteur, et qui déchire l'âme bien autrement que *Polyeucte*. Actrice intelligente et poétique, Mlle Sarah Bernhardt complète la physionomie par des appoints discrets et l'accommode au goût de l'heure actuelle. Elle étend un peu l'horizon, vous rend ces flots de vie et de lumière qui devraient inonder une âme née et grandie sur les bords sacrés du Jourdain. Il semble que par elle revive cette poésie des palmiers, de l'oasis et des roses de Sâron que Voltaire a trop négligée ; et puis quelle façon de réciter les vers ! L'historien Ranke prétend qu'on aurait pu dire de Philippe II : « Sire, vous êtes vous-même une cérémonie ! » Mlle Sarah Bernhardt est elle-même une élégie, et je ne lui veux adresser qu'un reproche : c'est que son art et sa voix finissent par donner aux plus mauvais vers couleur de poésie.

IX

Goethe a traduit *Tancrède;* il a traduit aussi *Mahomet* en vers ïambiques non rimés, ce qui ne laissait pas d'inquiéter Schiller au point de vue d'une critique d'ailleurs très-avisée. L'alexandrin occupe en France tant de place dans la tragédie, que, cette ritournelle ôtée, il se demandait si l'élément humain contenu dans ces cinq actes ne s'en trouverait pas trop réduit pour supporter la pièce. Du reste le travail de Goethe à propos de *Tancrède* et notamment de *Mahomet* n'est point, au vrai sens du mot, une traduction, c'est plutôt une œuvre de combat contre le prosaïsme écœurant du théâtre alors à la mode. Ne ressentons-nous pas, nous aussi, tous les jours ce besoin d'échapper à certaines platitudes par trop envahissantes? Nous recourons à Corneille, à Racine, nous demandons à ce beau langage, tout monotone qu'il soit, à cette action d'une noble et froide simplicité, de nous affranchir pour un temps du spectacle des vulgarités ambiantes. L'Allemagne n'avait pas eu, comme la France, son dix-septième siècle littéraire, Schiller ni Goethe ne pouvaient puiser dans le fonds national. D'ailleurs en pareil cas les chefs-d'œuvre étrangers sont les meilleures armes à fourbir. L'école romantique de 1830 a vaillamment, chez nous, usé de ce moyen, et lorsque les Alfred de Vigny, les Auguste Barbier, les Deschamps, traduisaient *le More de Venise, Jules César, le Marchand de Venise, Roméo et Juliette* ou *Macbeth*, c'était affaire de tendance et de mouvement.

Ces traductions-là valent d'ordinaire ce qu'elles peuvent, d'autres viennent ensuite, plus sincères, plus libres de préoccupations à côté; peu importe, si la cause que l'on servait a prévalu. Tout poëte qui traduit un autre poëte y met du sien. Goethe, en se plaçant vis-à-vis de Voltaire, n'a point failli à cette loi; lui-même le confesse, il a jugé ici et là nécessaire d'inventer tel incident « qui donne de la vie à la pièce », tantôt de supprimer une tirade, tantôt « de raffermir et d'étendre l'original ». Une femme d'esprit, Caroline Schlegel, disait de cette traduction de *Mahomet* par Goethe : « C'est du Voltaire mis en musique. » Le mot ne me semble pas juste, et je ne vois guère ce qu'une traduction allemande, d'où la rime est absente, peut ajouter à l'harmonie métrique : toujours est-il que ce travail vaut la peine d'être étudié. A titre de remaniement, c'est admirable; à chaque instant, le style et la composition vous révèlent un homme. S'il serre le texte, sa fidélité tient du scrupule; s'il s'en écarte, c'est volontairement. Il règle à la fois et passionne le discours, creuse l'analyse, rend au sentiment sa liberté, élague en ajoutant, biffe les sentences et fait en un mot œuvre de maître en faisant œuvre d'arrangeur, ce qui généralement se rencontre peu.

Voltaire avait intitulé sa pièce *Mahomet ou le Fanatisme :* Goethe écrit simplement *Mahomet* et supprime *Fanatisme* placé dès la première page pour dénoncer l'esprit de parti et d'invective; mais une chose pour l'histoire bien autrement curieuse encore que le titre, c'est l'avant-propos. Quelle signature du temps, Voltaire dédiant cette tragédie au pape. et Benoît XIV (le bonhomme Lambertini, comme on

l'appellera plus tard dans la correspondance) acceptant le cadeau, *suaviter, hilariter!*

Dans cette harmonieuse mélopée, Musset a puisé à pleine source. Sans *Tancrède* et les vers croisés de Voltaire, nous n'aurions eu peut-être ni *Frank* ni *Rolla*. Le vers de dix syllabes employé dans *Nanine,* dans *la Prude,* dans *le Droit du seigneur,* est une invention charmante, mais qui pour se développer en tout agrément exigerait beaucoup de fantaisie dans le motif et les personnages de la pièce [1]. Encore cette fois Voltaire a deviné, servi Musset, qui, lui du moins, sentit le cas qu'il fallait faire des comédies de Shakspeare, dont Voltaire ne prit jamais lecture. O crime! avoir ignoré *la Tempête, le Songe d'une nuit d'été, Comme il vous plaira!* Il découvre l'instrument et laisse de côté la partition pleine de motifs qu'un autre, soixante ans plus tard, viendra noter, varier, moduler, au clair de lune, en *adagio* suave et doux « comme le vent du sud, dont l'haleine caressante vole aux violettes leurs parfums pour nous les donner ».

Ce généreux souffle de *Tancrède* anime également *Alzire*, qui passe en Allemagne pour la plus complète des créations théâtrales de Voltaire. Ce don Guzman semble une figure empruntée à Diaz de Castillo. Il a du conquérant espagnol la roideur cérémonieuse, la bravoure et l'impitoyable cruauté. A ce héros sinistre, ombrageux, vêtu de velours

[1] Qu'on relise, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, la scène entre Bénédict et Béatrice. Est-il une forme en poésie qui mieux que le vers de dix se puisse prêter à rendre la finesse épigrammatique, l'ironie, les enfantillages et les escarmouches de ce dialogue plein de sonnets?

noir, le poëte oppose, dans leur naturel pittoresque et la sauvagerie de leur passion, Alzire et Zamore. Le tragique combat de ces trois personnages résume en quelque sorte toute la conquête de l'Amérique, et les beaux vers que Guzman prononce en expirant montrent qu'aux Européens doit nécessairement finir par rester la victoire. Telle était aussi la profession de foi de Voltaire : liberté, fraternité, ou plutôt croyance à l'émancipation du genre humain [1], telle fut la religion pour laquelle sa vie durant il combattit, et qu'au lit de mort il confessa sans avoir jamais eu l'âme assez grande pour comprendre que le Dieu du Golgotha, qu'il s'entêtait à renier, à blasphémer, n'avait entrevu ni prêché d'autre idéal.

Ses études superficielles du théâtre anglais et de celui des Grecs n'avaient servi qu'à lui donner de fausses notions sur l'art dramatique; il s'était fait une idée vague d'un mieux imaginaire, et de je ne sais quel terrible élément dont il parle sans cesse sans en avoir jamais donné une juste définition ni fourni un bon modèle. Il s'est imaginé que plus on effrayait les yeux, plus on ajoutait à l'effet théâtral. Qu'a-t-il produit par là? Ces conceptions bizarres, ces hardiesses sans génie ont pu être applaudies,

[1] Pour cette fraternité *égalitaire*, telle qu'on l'entendrait aujourd'hui, il n'en voulait à aucun prix. Ennemi-né des prérogatives féodales, il n'eût jamais compris en ce monde d'autre égalité que l'égalité devant la loi. Abolir la hiérarchie des classes lui paraissait absurde, impossible; il estime que l'homme n'est que très-rarement digne de se gouverner lui-même, et que la républiqne est affaire de climat, question de mers et de montagnes.

mais le prestige a été détruit quand elles sont tombées aux mains des Lemierre, des Belloy et de tant d'autres.

Ce que Voltaire appelle le grand pathétique de l'action, c'est le jeu de théâtre, la pantomime, la mise en scène, le tableau. Près de sa tragédie à lui, la tragédie de Racine devient tout simplement « une conversation quelquefois passionnée ». La préface des *Scythes* contient sur ce sujet les plus précieuses confidences. « Qui aurait osé, avant Mlle Clairon, jouer dans *Oreste* (son *Oreste,* cela va sans dire) la scène de l'urne comme elle l'a jouée? Qui aurait imaginé de peindre ainsi la nature, de tomber évanouie, tenant l'urne d'une main et laissant l'autre descendre immobile et sans vie? Qui aurait osé comme M. Lekain sortir les bras ensanglantés du tombeau de Ninus, tandis que l'admirable actrice qui représentait Sémiramis (Mlle Dumesnil) se traînait mourante sur les marches du tombeau même? Voilà ce que les petits-maîtres et les petites-maîtresses appelèrent d'abord des *postures,* et ce que les connaisseurs étonnés de la perfection inattendue de l'art ont appelé des tableaux de Michel-Ange. C'est là en effet la véritable action théâtrale, le reste était une conversation quelquefois passionnée. » Ce qui n'empêchait pas Voltaire, après avoir récité des vers de *Phèdre,* de s'écrier : « Je ne suis qu'un polisson en comparaison de cet homme-là. » La Harpe, qui raconte la chose, continue : « J'ai observé ailleurs comment il fallait entendre ce mot, qui m'a paru si remarquable! » Remarquable en effet, mais fort aisément explicable par la prodigieuse mobilité de cette nature inconsciente en ses variations.

Amour-propre effroyablement irritable, la moindre censure, la simple contradiction même le pousse à la fureur.

Cependant il aimait les vers, ce fut la passion dominante de toute sa vie. Il eut ce dilettantisme que ni Boileau ni Racine n'ont connu, et par lequel il se rattache à notre âge; j'allais presque dire, il nous appartient. Les hommes du dix-septième siècle, dans leur doux et régulier commerce avec les anciens, se contentaient de sentir le beau, de le goûter. Ils lisaient, relisaient surtout, et soulignaient du bout de l'ongle, ils ne se passionnaient point. S'ils raisonnaient entre eux, c'était les pieds sur les chenets, le corps dispos, l'esprit libre et bien pondéré. La vie nerveuse ne commence qu'au dix-huitième siècle, époque de la musique, c'est-à-dire de la poésie pour tous.

Et quelle table de résonnance plus vibrante que Voltaire! A ce compte, bien des péchés lui doivent être remis, car, s'il s'échauffait pour haïr, il se montait aussi terriblement la tête pour admirer. Vingt beaux vers [1] le mettaient hors de lui; on l'aime pour cette faculté qu'il avait de s'enivrer, de s'oublier lui-même à l'irrésistible charme de la poésie et du nombre. Rappelons-nous sa première entrevue avec Lekain en 1750. Le jeune comédien, invité par le poëte à déclamer quelques vers, lui propose une scène de *Gustave*. « Point de

[1] Encore, même sur ce qu'il appelait les beaux vers, faudrait-il s'entendre : il ne goûtait pas la Fontaine, le trouvait trop *naïf!* Il était plus sensible à l'élégance du style qu'au charme du vrai, du naturel, et son tempérament le portait à outrer en tout la mesure.

Piron! s'écrie Voltaire d'une voix tonnante, je n'aime pas les mauvais vers; dites-moi tout ce que vous savez de Racine. » Lekain lui récite alors la première scène d'*Athalie;* mais à peine en avait-il dit quelques vers, que Voltaire, ne pouvant se contenir, s'écrie avec transport : « Ah! mon Dieu! les beaux vers! et ce qu'il y a de bien étonnant, c'est que toute la pièce est écrite avec la même chaleur, la même pureté, depuis la première scène jusqu'à la dernière ; c'est que la poésie est inimitable! »

Ce qu'il y a de bien étonnant, pourrions-nous remarquer à notre tour, c'est que l'homme qui s'exprime de cette sorte ait pu écrire ensuite la préface des *Guèbres*, où le chef-d'œuvre de Racine est vilipendé ni plus ni moins que s'il s'agissait d'une élucubration foraine de ce Gilles de Shakspeare. Après avoir pendant quarante ans admiré, célébré, encensé *Athalie*, il se met à l'attaquer sur ses vieux jours avec un acharnement redoublé. Il démolit à coups de pioche et de marteau l'ouvrage jusque dans ses fondements, et même, pour ces vers qu'il ne pouvait entendre sans pousser des exclamations, il se montre d'une sévérité des plus étranges. « Je fus, dit-il, très-content du parterre qui riait à ces vers :

> Quoi! fille de David, vous parlez à ce traître,
> Vous souffrez qu'il vous parle?..

non moins content de l'acteur qui les supprima dans la représentation suivante. » Shakspeare, contre lequel il se retourna si furieusement vers sa fin, n'eut donc pas le privilége de ses inconséquences.

Disons-le tout de suite, la haine de Shakspeare, que Voltaire poussa plus tard jusqu'à l'extravagance, ne vint pourtant jamais qu'en seconde ligne dans cette âme orageuse et démoniaque. Il y a quelque chose que Voltaire détesta plus encore que l'auteur d'*Hamlet* et de *Jules César*, c'est la religion, et, gloire singulière pour Shakspeare, ces deux haines principales de la vie de Voltaire parcoururent dans son atmosphère une courbe parallèle, évoluant à distance respective, pour venir comme deux bombes éclater près de la fosse, — car, dans le chef-d'œuvre de Racine, c'est la religion qu'il poursuit, comme nous le verrons poursuivre dans Shakspeare l'auteur d'inimitables conceptions. Si délicieux que soient les plaisirs de l'admiration, il saura s'en priver dès que son orgueil ou son amour-propre en aura souffert la moindre gêne. Et alors, malheur aux plus chers, aux plus tendres objets de cette admiration ! Racine apprendra lui-même à ses dépens que ses plus beaux vers cessent d'être beaux du moment que la source d'où ils jaillissent est entachée de dévotion. « Plus on est absurde, plus on est intolérant ! » Voltaire en personne a dit le mot, et si j'ai un regret, c'est qu'il me fournisse une si juste occasion de le lui appliquer.

N'y aurait-il pas, pour se bien rendre compte de Voltaire, à essayer de tracer un parallèle entre l'homme et l'écrivain ? L'écrivain fut méchant, perfide, implacable en ses rancunes ; l'homme était bon. Encore ne faudrait-il pas que ce parallèle fût poussé trop loin ; car comment séparer le génie d'un homme de son caractère ? Le grand Frédéric croyait cela possible et se trompait. « Toute lumière sur le

talent, disait-il, et que le caractère reste dans l'ombre ! » C'était trop accorder au talent, et trop peu au caractère. En même temps que le talent a ses défauts, le caractère a ses bons côtés, et les défauts comme les qualités se correspondent. Est-ce que, par exemple, si le caractère eût été mieux pondéré, l'œuvre n'y eût pas gagné cette force de persuasion, d'élévation et de profondeur qui lui manque ? Quoi qu'il en soit, bien des contradictions demeurent presque énigmatiques, et toujours on s'étonnera de voir que cet homme, qui frémit à la seule idée de l'injuste, et qu'un méfait commis loin de ses yeux pousse aux revendications les plus magnanimes, soit le même qu'une piqûre d'amour-propre ou le plus misérable intérêt va rendre capable d'une méchante action, — de telle sorte qu'à ce noble cœur, à cet honnête et grand citoyen, il est impossible par moments de ménager le blâme et la colère.

Socrate raconte quelque part dans Platon qu'il lui arrive souvent de se demander s'il est un animal féroce et vil, ou bien une douce et fidèle créature du bon Dieu. Il y a des deux chez Voltaire, mais le démon (pour ne pas dire l'animal féroce et vil) prime l'autre. « Entre tous les esprits de négation, le drôle m'est encore le moins à charge, » dit en parlant de Méphisto le Père éternel du prologue de *Faust*, et l'amant de Marguerite, pour combattre chez sa maîtresse certaines antipathies physiognomoniques, lui répond : « Que veux-tu ? Il faut qu'il y ait en ce monde de pareils oiseaux ! » En ce sens, le philosophe de Ferney devient une sorte d'instrument divin, d'homme providentiel, et c'est de ce

point de vue que le commentateur allemand des Évangiles, écrivant la *Vie de Voltaire*, se plaît à considérer son héros. « Supposons, remarque le docteur Strauss [1], une organisation formée selon les conditions d'une époque, appropriée à ses tendances, à ses besoins, qu'elle ressentira violemment et s'efforcera de satisfaire ; plus l'individu sera doué suivant le temps, plus il se pénétrera de ses besoins, plus il absorbera ses éléments d'existence et de progrés, et plus son action sera profonde et rayonnante. Ce fut à la lettre le cas de Voltaire, et ses fautes même, examinées de ce côté, changent d'aspect et nous apparaissent tantôt comme des conséquences naturelles de l'esprit de son temps et de sa corruption, tantôt comme des moyens pour aider à sa transformation. Ce que voulait ce temps, ce n'était pas une lumière pure et calme, c'était l'étincelle qui met le feu, le tison embrasé. Il ne s'agissait point de tirer de la nature ou de l'esprit humain telle vérité nouvelle, il s'agissait de répandre l'ancienne, de la rendre à tous intelligible, attrayante, et de jeter à bas tout ce qui s'opposait à sa diffusion : abus, préjugés, choses vermoulues, caduques, balayures d'un passé compromis! Et maintenant, si le premier de ces deux offices réclame une discussion élevée, sereine, au second la raillerie et le sarcasme conviendront bien autrement. » Or qui jamais comme Voltaire mania cette arme du sarcasme, qui jamais l'égala dans cet art de frapper, de tuer par le ridicule ? Prompt à jeter sur tous les points l'attaque et la passion, à varier ses coups,

[1] *Voltaire*, von David Friedrich Strauss, p. 233.

infatigable à se multiplier, prêt à répondre à l'appel de toutes les questions, les plus hautes comme les moindres, ne laissant rien hors de sa portée, ne disparaissant que pour reparaître aussitôt, partout présent, et, comme ce juge des *Plaideurs*, montrant à la fois son visage dans le soupirail de la cave et sur le faîte de la maison.

Ainsi vu, étudié, Voltaire n'a plus besoin d'être expliqué, d'être absous. Ses défauts, ses péchés, lui deviennent pour son œuvre des agents capitaux. Comment concevoir cette animation fiévreuse, cette perpétuelle mobilité, sans une irascibilité organique, sans le *diable au corps?* Comment faire que la raillerie et le sarcasme aillent sans la colère, sans la haine, leurs inévitables corollaires, et qu'avec de tels éléments le sérieux et la dignité de l'attitude se puissent concilier? mais ces défauts, ces vices même ont eu beau servir d'agents à son œuvre, ils n'en restent pas moins à sa charge personnelle, lourde charge qui, avant d'accabler sa mémoire, l'écrasa, vivant, de son poids. L'homme n'est heureux ici-bas que dans la mesure de ce qu'il a de bon en lui, et nos torts sont toujours expiés, quelle que soit la raison d'État qu'ils empruntent ou le prétexte que nous leur donnions. Le nom de Voltaire, synonyme de puissance intellectuelle, semble au premier abord l'être aussi de prospérité. En présence de cette royauté, on se dit : L'homme qui l'exerça fut un des heureux de ce monde, et nul ne songe à ce que ce grand monarque a souffert, aux atroces tortures dont il a payé sa vanité rancunière et vindicative, ses avidités de toute espèce et son égoïsme atrabilaire. Un heureux! mais qui donc, au prix de cet

enfer, voudrait de cette apothéose? Le sentiment de sa force, de sa valeur, s'il l'eut jamais, il ne l'eut que par éclairs et passades; les heures qu'il vécut dans la plénitude de son être furent des plus rares, et le meilleur de son existence se perdit en mesquins détails, en odieuses petitesses.

Contradiction bizarre, tandis qu'il prêche de tous côtés le changement, qu'il révolutionne l'État, réforme les mœurs, il ne reconnaît en littérature que l'autorité, s'en remet à l'Académie, et proclame l'infaillibilité du dogme des trois unités. Il attaque Dieu et son siècle, renverse le pape ; mais, dès qu'il se retrouve nez à nez avec Boileau, halte-là! il s'humilie et fait ses dévotions. Pour ce grand combat qu'il prétend mener sur le théâtre au profit des idées modernes, l'ancienne forme lui suffit. Ne lui parlez pas d'inventer rien, il crierait à la profanation, au sacrilége, et c'est tout simplement avec l'aide de la vieille Melpomène, habituée à perpétrer ses forfaitures dans les vingt-quatre heures, qu'il poursuit son mouvement de rénovation. Arrachons le sceptre aux tyrans, le masque aux prêtres, mais respectons le poignard classique et montrons-nous convenables envers l'urne sacrée qui renferme la cendre des héros. C'est que cet initiateur des temps modernes avait un pied dans le passé. Voltaire est avant tout classique et monarchien, *autoritaire*, pour parler le jargon politique du présent. Aristote et Louis XIV le tiennent par les basques de son habit de chambellan. Il ne demanderait qu'à s'entendre avec les rois ; « leur cause est celle des philosophes », écrit-il à d'Alembert (1768). Peu lui importe au fond que la monarchie française n'aime pas les réformes, il s'en console avec le roi

de Prusse, l'impératrice Catherine et le roi de Suède : il n'en reste pas moins fidèlement attaché à la maison de France, à la dynastie des Bourbons, qu'il chante dans Henri IV, célèbre dans Louis XIV, et chérit, adule, jusque dans Louis XV : « Trajan est-il content [1] ? » Quant au peuple, il le conspue et n'attend rien de là. Aux princes seuls ligués avec les philosophes et tous les honnêtes gens, l'œuvre de régénération. La masse est et restera toujours stupide et barbare, c'est le troupeau de bœufs auxquels il faut un joug, l'aiguillon et du foin.

On s'est demandé si notre littérature n'eût pas suivi une tout autre voie dans le cas où Corneille, au lieu de se tourner du côté de l'Espagne, eût regardé vers l'Angleterre : question purement oiseuse, attendu que ni le hasard ni la volonté individuelle n'eurent d'influence dans le mouvement de Corneille, lequel reçut son impulsion de la vie nationale même, alors en contact direct avec l'Espagne et parfaitement indifférente, sinon hostile à ce qui se passait en Angleterre. Racine et Boileau, pas plus que l'auteur du *Cid* et d'*Horace*, ne prononcèrent les noms de Shakspeare et de Milton. C'est un fait connu que Saint-Évremond, réfugié à Lon-

[1] Voltaire ne se contente pas d'avoir le goût, le culte de la monarchie, il en aime jusqu'à l'étiquette ; c'est un courtisan. Il demande ses ordres pour le roi de Prusse à Louis XV, qui lui tourne le dos. Il apporte les compliments de Mme de Pompadour à Frédéric, qui lui répond : « Je ne connais pas cette dame, » et tout en empochant le mot ne se fait aucun scrupule d'écrire à Paris nonobstant : « Je n'en mande pas moins à Mme de Pompadour que Mars a reçu comme il le devait les compliments de Vénus. »

dres depuis quarante ans, était incapable de mettre ensemble six mots d'anglais, tandis qu'Hamilton, un Anglais, écrivait dans notre langue de façon à en remontrer à des Français. En 1727, c'est encore un sujet d'étonnement pour Voltaire qu'on puisse être ambassadeur à Londres sans savoir l'anglais. C'est qu'en effet pour un Français du dix-septième siècle il n'y avait point de raison d'étudier la langue anglaise et sa littérature. Quel besoin avions-nous de modèles étrangers, alors que nous étions nous-mêmes les modèles par excellence, et que nous avions laissé bien loin derrière nous ces anciens qui nous avaient formés ? L'Angleterre, sous les derniers Stuarts, n'était guère qu'une très-humble vassale, et nous savons combien il importe qu'un pays fasse grande figure en politique pour que sa littérature pénètre chez les autres nations. A dater de Guillaume III, nos armes faiblissent, notre situation en Europe s'amoindrit, tout change. On peut à la rigueur ignorer, dédaigner la littérature d'un voisin, d'un ami ; mais dès qu'il s'agit de la littérature d'un ennemi, d'un vainqueur, c'est une autre affaire. Les temps étaient donc mûrs vers le commencement du dix-huitième siècle. Que ce soit Destouches, ou Montesquieu, ou Voltaire qui le premier ait mentionné chez nous le nom de Shakspeare, la question reste à débattre aux historiens spéciaux qui prétendent retrouver des passages de *Cymbeline*, du *Marchand de Venise* et d'*Hamlet* jusque dans l'*Agrippine* de Cyrano de Bergerac. Avoir au courant de la plume signalé dans une lettre le nom de Shakspeare ne saurait constituer un service rendu, et c'est là tout ce dont on puisse faire honneur à Montes-

quieu. Quant à Destouches, il paraît avoir assisté à la représentation de diverses pièces, mais sans s'être informé de l'auteur. Montesquieu connaît le nom sans les œuvres, Destouches connaît les œuvres sans le nom. C'est donc seulement à la venue de Voltaire, et par lui, que la discussion se pose pour la première fois en France devant un public dès longtemps affranchi des modes espagnoles et curieux d'études de tout genre sur l'Angleterre.

L'enthousiasme pour Shakspeare gouverne au début sa critique, car il ne prévoit pas qu'à une distance de quarante ans cette gloire, qu'il acclame parce qu'il ne la craint point et s'imagine pouvoir l'absorber, viendra l'importuner de son éclat. Peut-être qu'à une autre époque le poëte, voyant se dresser devant lui ce nouveau rival, eût courtoisement livré bataille; mais alors Voltaire n'était plus le Voltaire de *Zaïre,* d'*Alzire* et de *Tancrède;* il s'appelait le patriarche de Ferney, et ses vieilles armes suaient la rouille. Qu'on se le représente à quatre-vingts ans, assis dans ce fauteuil légendaire où l'a saisi Houdon, l'oreille au guet et flairant le vent de sa narine entr'ouverte et fine. Un nom occupe les salons de Paris, échauffe, passionne la critique, et ce nom n'est plus le sien ! Shakspeare ! à ce seul mot, ses traits se contractent, grimacent, et d'une main crispée il écrit la lettre à l'Académie. Imagination surexcitée sans cesse, enfiévrée, sinon riche, point d'audace dont il ne s'avise, pas de province si lointaine qu'il ne convoite. Autour de sa chaise curule tourbillonne je ne sais quelle infernale danse du sabbat, que mènent les démons de l'envie et de la vanité, et cependant tout n'est point mauvais chez

cet homme ! D'incroyables facultés d'esprit, un cœur foncièrement sensible et bon, se mêlent, sans les racheter, à tant de défaillances et de petitesses, et c'est parfois comme un rayonnement du beau, du bien, du vrai, qui vient pour un moment éclairer, transfigurer tout ce fantastique !

Je ne voudrais rien rabaisser, et si la fâcheuse envie du dénigrement me pouvait tenter, je n'aurais qu'à me rappeler le vers de Térence pour rendre au défenseur de Calas, de Sirven, de la Barre et de Montbailli l'hommage qui lui est dû « au nom de l'humanité », comme dirait le don Juan de Molière. Je n'en reste pas moins à me demander si, dans ses actes les plus recommandables, les plus humains, le tempérament n'eut pas la meilleure part, et si jamais, dans quelque rencontre que ce soit, la pure morale fut son guide unique. Ce qu'il y a de certain, c'est que, si Voltaire eut en ce monde des convictions désintéressées, ce ne fut guère vis-à-vis de Shakspeare, et que sa querelle avec le grand poëte britannique nous le montre désertant cette sainte cause de la vérité à laquelle il prétendait avoir voué sa vie.

TABLEAUX ROMANTIQUES

DE LITTÉRATURE ET D'ART

TROISIÈME PARTIE

HAMLET

ET

SES COMMENTATEURS DEPUIS GOETHE

Lorsque parurent les études de M. Rümelin sur Shakspeare[1], ce fut un mouvement dans toute l'Allemagne raisonnante et littéraire. L'auteur, qui d'avance avait compté sur le bruit, obtint ce qu'il voulait. Le scandale fit la fortune de son livre. On le lut, on s'en amusa, quelques-uns même prirent la peine d'y répondre sérieusement. A ces réfutations d'autres répliquèrent, et la littérature sur Shakspeare, déjà si volumineuse, s'accrut en peu de temps d'une masse d'ouvrages nouveaux. Il va sans dire que M. Rümelin est un réformateur de l'esthétique moderne, un Lessing de fabrique nouvelle qui vient pour séparer le bon grain de l'ivraie et nous montrer le grand poëte britannique sous sa véritable forme et dépouillé du fantasmagorique appareil dont le mirage des temps l'environne. Ce culte séculaire, universel, rendu au génie, déplaît à ce réaliste, comme s'appelle délibé-

[1] *Shakspeare-Studien, von Gustav Rümelin :* Stuttgard ; Cotta, 1866.

rément M. Rümelin. Il le fâche d'entendre ce chœur de louanges. Ce flot d'écrits, ces éternels jubilés, ces associations propagandistes, échauffent sa bile d'amateur. Une fois pour toutes il faut en finir. Tant d'excès lui mettent la plume dans la main, bien qu'il ne soit qu'un profane en littérature, un simple lecteur bénévole, lui-même nous le dit. C'est bien peine perdue, car on s'en aperçoit de reste à son ouvrage. D'une part, ni esthétique ni critique; de l'autre, pas la moindre de ces notions philologiques sans lesquelles il n'est aujourd'hui permis à personne d'aborder un Shakspeare, un Dante, un Pétrarque. Dilettantisme signifie ici tout simplement adynamie, nullité, comme réalisme signifie inintelligence et partant négation de l'idéal poétique. Oui certes, il se pouvait qu'il y eût quelque chose à faire; depuis Lessing, Herder et Goethe, le culte avait eu ses extravagances. L'ancienne critique ne s'était-elle pas égarée? Pourquoi le temps présent serait-il sans reproche? Voyant trop souvent l'enflure dans le pathétique, la brutalité dans la force, l'altération du goût dans la moindre atteinte portée au goût de son époque, l'ancienne critique battait parfois la campagne; mais elle n'avait pas absolument tort lorsque dans le soleil de Shakspeare elle signalait des taches. Elle se trompait lorsqu'elle condamnait, rejetait en masse un génie qu'elle était incapable de mesurer dans sa grandeur, lorsqu'elle appelait ce génie un sauvage; elle ne se trompait pas en lui souhaitant par moment plus de goût. Le sens du beau, de l'idéal, n'implique pas nécessairement le sens du goût. On peut être un immense artiste, le poëte par excellence, et pécher très-souvent contre

le tact et la mesure. Souvenons-nous de Michel-Ange, de Beethoven, étroitement apparentés à Shakspeare. Quant à ces prétendues taches au soleil, je déclare qu'elles n'embarrassent en aucun point mon admiration. Je connais ces défauts de longue date, et j'en aborderai toujours le chapitre fort à mon aise, attendu que ces défauts n'appartiennent pas en propre à Shakspeare, et qu'ils sont de son temps et de son pays, dont tous les éléments, bons et mauvais, fermentent en lui. D'ailleurs avec Shakspeare on ne plaide pas la circonstance atténuante. J'aimerais au contraire à le voir attaquer, mais je voudrais qu'au moins l'attaque fût vigoureuse et telle qu'à la résistance on connût le héros. Vaillant contre vaillant, à la bonne heure; mais ces pygmées contre ce titan, quelle pitié! Ce M. Rümelin n'était en somme qu'un réaliste assez fâcheux, parlant de ce qu'il ignore, un dilettante qui baguenaude; M. Gottschall, son second dans la mêlée, un autre pourfendeur de même espèce, paraît moins étranger à la question. A la manière dont il s'escrime, je ne jurerais point qu'il n'ait pas lu Shakspeare. En revanche, s'il a plus de méthode, il a aussi plus de comique. Celui-ci, c'est à n'y pas croire, voit dans l'auteur d'*Hamlet* un concurrent qui le gêne. M. Gottschall n'aime point trouver ainsi Shakspeare sur son chemin. « Cette apothéose ridicule des hommes du passé nuit au présent, elle absorbe l'attention due à nos efforts, usurpe la recette! C'est autant de moins pour les vivants! La lumière, en se concentrant de la sorte sur la tête d'un immortel, fait que le siècle reste dans l'ombre ». M. Gottschall défend à l'édilité d'obstruer de monuments importuns la

voie publique, et se demande ce que Shakspeare lui-même eût dit, si les hommes de son temps eussent usé d'un pareil culte superstitieux envers les gloires du passé : à quoi très-judicieusement on pourrait répondre que la meilleure raison pour laquelle on s'abstenait de s'occuper des gloires du passé, c'est qu'elles n'existaient pas. La question ainsi posée a bien son charme. L'esthétique peut donc avoir aussi son côté pratique, son point de vue financier. Shakspeare est mort depuis près de trois siècles, mort sujet de Sa Majesté britannique la reine Élisabeth, et ne saurait toucher de droits d'auteur en Allemagne : à merveille! mais d'autres, les directeurs, les intendants de théâtres touchent peut-être ces droits à sa place, et là est le mal, là commence un abus qu'il faut renverser à tout prix en attaquant par la base de l'esthétique la renommée du grand poëte, et comme les pièces de Shakspeare ont chance de se maintenir au répertoire, on s'en prend à sa renommée, qui incommode; on l'attaque parce qu'en l'attaquant on la démonétise. En France, nous n'avons pas de ces grossières impudeurs, du moins à l'égard des maîtres de notre art national : nous prenons en critique nos coudées franches, nous cassons volontiers la noix pour montrer qu'elle est creuse; mais il ne nous viendra jamais cette idée saugrenue de gémir sur la concurrence pour exorciser du théâtre français Corneille, Molière et Racine. N'allons pas trop loin pourtant dans cet éloge, car cette tolérance que nous professons envers nos grands classiques ne s'étend guère plus aux étrangers, et maintes fois il m'est arrivé, à propos de la mise en scène d'un chef-d'œuvre de Mozart ou de

Weber, d'entendre ce cri bête et méchant de : « Place aux vivants! place aux jeunes! »

A Dieu ne plaise que je prétende faire à l'esprit allemand l'injure de lui attribuer la moindre part dans ces exercices funambulesques; on ne mène pas une réaction contre Shakspeare, au pays de Goethe et de Tieck, avec quelques mauvaises plaisanteries renouvelées de Voltaire, de la Harpe, avec la desserte de Johnson accommodée au goût de quelques faux esprits affamés de notoriété: *Oportet hæreses esse,* dit l'Église, *es muss solche Käutze geben!* remarque Méphisto; il faut décidément que la chose soit vraie, puisque là-dessus Dieu et le diable n'ont qu'une opinion. Lire Shakspeare, le comprendre, en pouvoir discourir à tous les points de vue, n'est pas l'affaire d'un dilettante. On n'écrit point sur un tel sujet avec la plume taillée pour improviser une affabulation quelconque ou raconter aux gens ses impressions de voyage. Combien sont-ils ceux qui, doués de l'intelligence poétique indispensable, ont pris le temps et la peine d'aller aux informations, aux sources, — si rares qu'elles soient, — d'étudier tout ce qu'on sait de sa vie, de ses rapports avec les hommes de son temps, de son génie enfin et de son art? En France, nous les connaissons : il y a parmi les anciens, et le premier de tous en date comme en intuition critique, M. Villemain, qui dès 1827 dans ses *Mélanges* remuait, éclairait la question, et qui, lorsque les Chateaubriand, les Barante, en étaient encore à chercher les vers de terre, trouvait la mine d'or. Je me tairai sur les nouveaux, ne pouvant citer tout le monde. Ne quittons point l'Allemagne, et suivons cette filiation ininterrompue de

penseurs, d'érudits, qui de Goethe s'étend jusqu'à nous, — Ulrici, Gervinus, Vischer, Kreissig, Frédéric Bodenstedt, Elze, Delius. Avec ceux-là du moins on peut discuter et s'instruire. Ce ne sont ni des réalistes, ni des dilettantes : ce sont des esprits convaincus, clairvoyants et toujours au fait. Goethe va plus loin que Lessing et Herder; les nouveaux commentateurs naturellement vont plus loin que Goethe, et, sans renier sa tradition, creusent davantage le texte, étendent l'idée. C'est avec eux qu'il faut lire *Hamlet*.

Que n'y ont-ils pas vu? C'est qu'en vérité tout y est. On ne commente à ce point que les forts, on n'explore, on ne creuse que ce qui est vaste, profond. Lorsqu'un Goethe applique son cerveau à pareille étude, lorsque dans l'équilibre parfait de son entendement et la vigueur de sa modération il interroge *Hamlet*, le paraphrase, évoque l'action comme s'il s'il s'agissait d'un événement historique, analyse un à un les personnages, les amnistie, les condamne, les juge comme si c'étaient des êtres vivants, on aurait assez mauvaise grâce, je suppose, à venir parler de rêverie, de conte fantastique. Des contes fantastiques, Hoffmann en fait, et point Goethe; encore où voyons-nous qu'en tel chapitre Hoffmann prenne ses sujets, sinon dans des œuvres, — le *Don Juan* de Mozart, l'*Iphigénie* de Gluck, — qui, avant d'ouvrir leurs profondeurs, leur *dessous* à l'œil de l'investigateur, avaient à leur surface déjà de quoi répondre à toutes les conditions d'une sublimité purement technique? On dit : *Hamlet* ainsi commenté, c'est Shakspeare et son génie plus Goethe, qui de son chef a mis là bien des choses qui n'y étaient point. — Il se

peut que l'argument ait du vrai ; néanmoins je ne m'y fierais pas, attendu que toutes ces belles choses, d'autres, à défaut de Goethe, les eussent découvertes, découvertes là et point ailleurs, ce qui prouverait pourtant qu'elles y sont. Shakspeare n'a peut-être rien écrit qui soit d'une interprétation plus simple, plus facile. Si la lumière a tant tardé, la faute en est aux préventions systématiques des esprits dirigeants, des oracles du goût. On connaît les plaisanteries de Voltaire, les emphatiques ritournelles de Chateaubriand. Chez les critiques anglais, longtemps le désarroi fut le même ; Malone hésite, ne comprend pas le chef-d'œuvre, ne sait qu'en faire ; à ses yeux, la folie simulée d'Hamlet n'a point de but. Akenside entend que cette folie soit vraie et non feinte, et Tieck en Allemagne, reprenant le thème, y cherche une des nouveautés de sa critique. Johnson aussi condamne la folie comme un moyen dramatique insignifiant ; Hamlet, selon lui, n'agit pas, c'est un instrument, un jouet aux mains de l'aveugle hasard ; il ne sait préparer, prendre aucune mesure contre le roi ; si l'infâme périt, c'est par un accident où n'entre pour rien l'action du fils appelé à venger son père. Goethe paraît, et toutes ces critiques tombent : les railleries de Voltaire sur le manque de plan sont dissipées, les reproches de Johnson, de Malone, écartés ; mieux encore, ils se changent en éloges dès l'instant qu'on nous décrit le personnage, un homme qu'une responsabilité formidable fait sortir de l'équilibre de sa nature. « Je ne pense pas, dit Goethe, que jamais plus vaste plan ait été conçu. » Voyons ce plan, et pénétrons à fond dans le sujet.

I

Le roi de Danemark, un grand prince, est mort dans la force de l'âge. « C'était un homme, prenez cela dans toute l'acception du mot, un homme! et jamais on ne reverra son pareil. » Il est mort d'accident, à ce qu'on raconte, d'une morsure de serpent. A cette nouvelle, Hamlet, son fils, revient de Wittenberg, et, deux mois après avoir assisté aux funérailles de son père, voit sa mère donner sa main à Claudius, beau parleur et diplomate, très-versé dans les choses de l'ambition, de plus voluptueux, joueur, vantard, n'ayant de la dignité royale que le masque, mais ce masque, le possédant à fond. « Un singe à côté d'un homme, à côté d'un Apollon un satyre »! disons encore « une grenouille, un chat, un paon », et nous n'épuiserons pas la nomenclature des épithètes dont son neveu Hamlet le gratifie, et qu'il mérite. Le feu roi adorait sa femme, et sa femme a tout oublié pour se jeter aux bras d'un de ces hercules qui dans une reine fascinent la femme et la dominent, comme Bothwell domina Marie Stuart. Gertrude étant ici, de même que dans la légende de Saxo Grammaticus, héritière du trône et reine dans son droit, Claudius, en l'épousant, reçoit la couronne, et le prince Hamlet, malgré ses titres, son âge (il a trente ans), est mis à l'écart. Hamlet subit l'affront, mais sans se résigner. Il observe tous ceux, grands et petits, qui l'environnent, et au fond de l'âme se sait d'une autre espèce.

Son éducation, plus raffinée que de coutume, ne lui a rien fait négliger des exercices et des talents de son époque, de son pays et de son rang. Il s'entend à manier une épée autant qu'un homme de guerre, se plaît aux jeux chevaleresques, et ne dédaigne nullement les honneurs, pour lesquels au contraire il se sent né, qu'il saurait relever et défendre avec l'exquise distinction, l'élégance, l'orgueil et le courage d'un vrai fils de roi. Il y a plus : né à une époque et dans un monde qui volontiers dispensent un personnage de sa condition du soin de se creuser l'esprit, il s'est appliqué d'entraînement aux spéculations intellectuelles. Non content de voyager pour son plaisir, il a observé, étudié les hommes, poussé à fond la philosophie et la science, dont il s'est approprié sans pédantisme et pour son usage les théories et les doctrines. Il se connaît en art, en poésie, en spectacles ; c'est un dilettante, un fantaisiste, de la conversation la plus spirituelle, d'une imagination qui rayonne dans tous les sens, une individualité parfaitement géniale. Joignez à cela un naturel sérieux, qui s'est de bonne heure instruit, façonné, non pour briller, mais pour savoir, qui a voulu arriver à distinguer en toute chose l'or du clinquant, le vrai, l'honnête, l'élevé de ce qui ne l'est point ou n'en a que l'apparence, le solide et l'éternel du variable et du transitoire. Ces idées profondes, sévères, qu'il agite, le troubleraient parfois, s'il n'avait pour faire contre-poids à toute cette métaphysique sa jeunesse, son enthousiasme, sa raillerie humoristique, où perce le digne écolier du bouffon Yorick, et partout et toujours sa charmante et chevaleresque nonchalance.

Pathologie est un vilain mot que je ne voudrais pas écrire; comment l'éviter cependant lorsqu'il s'agit d'aborder le tempérament du héros, composé fort bizarre d'éléments disparates, mélange dangereux en rapport avec les forces et les facultés de sa nature intellectuelle et morale? Nous venons de voir que la science ne l'a pu mettre au joug; à travers l'école et le pédantisme universitaire, il a gardé son indépendance, sa verdeur prime-sautière; irritable, inflammable comme pas un, il est resté l'homme de l'impromptu. Comment concilier ces dispositions d'un naturel sanguin avec ce penchant à la rêverie, aux idées noires? C'est aussi un mélancolique. On connaît aujourd'hui ces tempéraments où la tristesse, le trouble, l'idée sombre, ne sont point, comme tant de gens se l'imaginent, d'origine préexistante, mais qui, d'une sensibilité plus vive, ont le douloureux privilége d'être plus que tous les autres affectés, agacés par l'impression, la pensée ambiante, qu'ils perçoivent aussitôt, qu'ils remisent et nourrissent au plus intime de l'âme pour qu'elle y travaille à leur complète désolation, ce qui n'empêche pas les dispositions les moins semblables à la tristesse d'avoir leur tour en vertu de cette loi souveraine de susceptibilité qui rend le mélancolique non moins accessible à la joie qu'aux émotions funèbres.

On s'explique donc aisément que dans cette organisation d'Hamlet, si complexe, si traversée d'éléments contraires, la santé physique, comme la santé morale, laisse à désirer. Lui-même il a pleine conscience de cet état, reconnaît autour de lui des natures mieux constituées que la sienne, et ce cha-

grin l'affecte d'autant plus vis-à-vis d'Horatio, son ami, le calme, la sérénité en personne, d'Horatio qu'il préfère à tous, justement à cause de cette riche organisation bien pondérée, harmonique, qu'il se sent incapable de se donner. Irritable et mélancolique, rêveur et doux, son apathie a des soubresauts terribles; il en sort tout à coup par un bond de jaguar : c'est alors la foudre et l'éclair; il tempête et fulmine. Courts instants, mais combien formidables! Il s'y réveille l'enfant de son siècle, la barbarie des temps reprend ses droits; il frappe au hasard, blesse et tue en aveugle, en furieux, et par un acte forcené se défait des malintentionnés et des importuns; puis aussitôt il rentre dans son indolence, qui n'est, à tout prendre, que la décevante enveloppe de sa surexcitation intérieure. Hamlet est un volcan, seulement ce volcan a ses éruptions en dedans au lieu de les avoir au dehors. Au dehors, il se contente de cracher des étincelles, pétards humoristiques, fusées multicolores, jeux d'esprit. Si la lave s'épanche, le torrent n'a qu'une minute, ne dévaste qu'un coin du champ, tandis qu'un grondement sourd et continu à l'intérieur nous avertit que l'éruption cherche sa voie sans pouvoir se la frayer. Cette résignation est simulée; cette distraction, cet oubli de soi, pure apparence, prétextes pour s'éloigner de la vie publique, s'isoler dans sa méditation. Nul moins que lui n'est l'homme des situations compliquées; faites peser sur ses épaules le poids d'une destinée tragique, et le fardeau l'accablera. Shakspeare nous l'apprend. « Il n'a rien d'un Hercule, est de stature ramassée, trapue, gras et court d'haleine, » c'est-à-dire l'antipode de ces représen-

tants de la force héroïque qui résolûment marche en avant et s'empare du monde.

Et voilà un prince sur lequel les responsabilités vont s'amonceler; c'est cet homme intelligent, cultivé, spirituel, humoristique, cet homme d'honneur fantasque et sérieux, si difficile à tirer du cercle de ses idées, si dangereux quand on l'en tire, qui soudainement, par un coup imprévu du sort, va se trouver avoir à débrouiller le plus inextricable nœud gordien de crimes, d'iniquités et de scandales que jamais Érinnys vengeresse ait offert à l'héritier d'une maison royale. Dès le début, nous voyons Hamlet cherchant à se reconnaître et n'y parvenant point. Le mariage de sa mère avec Claudius le confond, il s'indigne surtout de la précipitation avec laquelle l'événement s'est accompli. Cet oncle souillé de vices, cette mère impie, leurs courtisans et leurs valets, tout ce monde l'offusque, l'irrite; il s'y sent mal à l'aise, déteste les fêtes de couronnement, veut retourner à Wittenberg. Claudius n'aurait qu'à le laisser faire, et probablement rien de ce qui va se passer n'arriverait; mais l'usurpateur a d'autres vues, il lui convient de ne point se séparer de son neveu, de garder auprès de lui le fils de la maison pour rehausser l'éclat de sa couronne. Il presse Hamlet de rester, sa mère appuie cette demande de l'accent d'une femme qui ne se croit point en complète sûreté, et Hamlet accepte, obéit avec cette absence de volonté, ce nonchaloir d'une âme accablée déjà de lassitude, d'où l'oncle, qui redoutait quelque entreprise à l'étranger, conclut à la parfaite indifférence du jeune prince. Comme c'est coutume chez Claudius de tout solenniser par la débauche,

il commande une orgie carillonnée, et la canonnade annonce à ses peuples qu'ils peuvent dormir tranquilles; l'ordre et la paix règnent désormais en Danemark, le roi, la reine et leurs amis boivent et soupent à fond.

Cependant quelque chose remue sous terre, les morts aussi peuvent parler. Ils parlent. Le spectre du roi défunt vient réclamer vengeance, le père assassiné adjure son fils de punir le coupable et de ne pas rester, devant un aussi effroyable crime, « inerte et muet comme l'ivraie foisonnante des bords du Léthé ». L'apparition de ce fantôme, dès l'entrée en matière, est un trait de génie. Nous ne sommes qu'à la troisième scène, et déjà la terreur agit en son plein. Nulle part Shakspeare n'a d'une main plus savante amené le surnaturel dans la tragédie. Les sorcières de *Macbeth* viennent trop tôt, rien encore n'est préparé; ici au contraire, quel mouvement, quelle gradation! Peu après le lever du rideau, Horatio entre; Bernardo et Marcellus l'ont entretenu d'un spectre signalé par eux plusieurs nuits de suite. Horatio se refuse à croire. On continue à causer, et Bernardo se reprend à conter l'aventure.

« Juste au moment où cette étoile que vous voyez à l'ouest de l'astre polaire venait de toucher à ce point du firmament où vous l'apercevez, Marcellus et moi, comme l'horloge sonnait une heure, nous avons... »

MARCELLUS. — Chut! regarde! lui, encore... tiens, le voilà! »

Le spectre se montre, nous en savons assez pour que sa présence aussitôt nous donne ce vertige de l'âme qui résulte au théâtre du mystérieux et du

fantastique tirés de la psychologie. Instruit de ce qui se passe, Hamlet accompagne son ami sur la plate-forme; le fantôme revient, l'attente est au comble. Il parle, et sa voix rompt le secret du fratricide; le crime qui depuis deux lunes se cachait est éventé. Il s'agit maintenant de déchirer le voile aux yeux de tous; rien de plus naturel sans doute, de plus immédiatement réalisable. C'est du moins Hamlet qui le croit lorsqu'il s'écrie sous le coup de foudre de cette déclaration qu'il prend déjà l'essor vers la vengeance, qu'il y vole « prompt comme la pensée d'amour »! Cette vengeance que réclame « un esclave du destin errant dans les flammes du purgatoire » est un devoir, un acte de justice dont la consommation échoit fatalement au prince Hamlet, héritier légitime du trône et juge suprême dans le pays. Les motifs, les moyens d'agir abondent. Le nom du feu roi, ses bienfaits, sont encore dans toutes les mémoires, chacun (voyez la scène des fossoyeurs) vous dira l'année et la date du fameux combat corps à corps où le vieux Norvégien fut vaincu. Le peuple n'aime pas Claudius, tyran d'ailleurs peu redoutable et qui n'a pour lui d'autre force que sa défiance. Qui sait même si dans un cas extrême le jeune Hamlet ne trouverait pas une alliée dans sa mère, qu'une tendresse romanesque a toujours portée vers ce fils de ses entrailles? Vouloir suffit, Hamlet veut. Combien de temps cette volonté prévaudra-t-elle ?

Il jure par le ciel d'obéir, de chasser de son cerveau toute autre idée; puis, la première exaltation passée, vient le quart d'heure du raisonnement, et point n'est besoin d'être un si grand sceptique pour

aviser que la situation, claire en apparence, a de quoi faire réfléchir un homme de sens. Instrumenter ainsi sur le simple dire d'un fantôme n'est point chose ordinaire. En se contentant de ce qu'il a vu, entendu là, en dirigeant d'après ce témoignage une accusation publique contre son oncle, Hamlet courrait risque de se rendre le plus ridicule des princes. On n'invoque pas généralement en justice la déclaration d'un spectre. A la dernière scène de la pièce, au dernier terme des événements, nous voyons quels habiles détours prend Horatio pour faire accepter au public l'histoire du revenant, de ce fantôme dont la parole s'est pourtant accomplie. Se figure-t-on Hamlet, l'épée haute, courant sus au traître Claudius, l'égorgeant, l'immolant aux mânes de son père! La conviction personnelle ici ne suffit pas, un crime a été commis, c'est vrai; mais où sont les preuves? Comment le constater? Tâche lourde, impossible, car de ce forfait horrible celui-là seul pourrait parler qui fut le coupable! A tout prix, il faut que la vérité sorte. Hamlet, comme Brutus, jouera le fou. Être fou, passer pour tel, admirable manière d'atermoyer, d'observer, de combiner des plans en attendant les actes!

II

Depuis Johnson, cette démence simulée a beaucoup intrigué les commentateurs, et ceux-là seuls ont réussi à l'expliquer quelque peu qui en ont

cherché le secret dans l'analyse intime, dans la psychologie du personnage. Au point de vue dramatique, Gervinus et M. Vischer déclarent cette invention maladroite, en ce sens qu'elle attire sur Hamlet l'attention et la colère des gens qu'il a le plus à redouter, et ne fait qu'accroître la défiance du roi, dont l'exagération de sa pantomime funèbre avait déjà provoqué les soupçons. « Nous le voyons, dit Gervinus, mettre la cour sens dessus dessous, poser des énigmes aux allants et venants qui l'espionnent, torturer son amoureuse, oublier sa tâche. » Oublier, éluder, différer, mais à quoi pense-t-il donc, cet Hamlet qui, à force de toujours penser, jamais n'agit? Goethe le voit trop parfait, trop d'une pièce, « un être beau, pur, élevé, noblement moral ». Il est vrai qu'il ajoute cette restriction : « dépourvu de la force physique qui fait les héros »! N'importe, je saisis dans le jugement de Goethe une certaine réduction classique; le caractère d'Hamlet est moins simple, moins un, plus ondoyant et plus divers.

On connaît la superbe image du chêne semé dans un vase de porcelaine qui devait ne contenir que des fleurs de luxe et se brise sous l'effort de la robuste plante. Sèvres ou japon, n'en doutons pas, le vase était d'avance un peu fêlé. Goethe remarque qu'Hamlet n'est de sa nature ni si triste ni si porté à la réflexion; seulement, après la mort de son père et le scandaleux mariage de sa mère, il commence à fléchir sous le poids du deuil et de la rêverie. Rien de plus juste; mais est-ce bien le fait d'un esprit sain et vigoureux de succomber ainsi sans réagir à la première épreuve, de broyer du noir et de ne songer qu'au suicide? Assurément non, et

les tempéraments qui se comportent de la sorte sont ceux que les événements affectent jusque dans les profondeurs de la vie nerveuse. Hamlet a son grain; ce mélancolique est un ironique, cet ironique a des échappées facétieuses, des saillies volontaires, il bafoue les gens, s'en amuse (voir les scènes avec Rosenkrantz et Guildenstern, avec Polonius, avec Osric). Hamlet ne se prend à ce rôle de fou que parce que lui-même l'est plus ou moins. Ce masque complète le personnage, il est dans son être même. Hamlet a le goût du théâtre, fréquente les comédiens, connaît leur art, et maintes fois a dû se passer la fantaisie de monter avec eux sur les planches. Ces choses-là sont tellement dans la vérité humaine du caractère qu'elles n'ont pas besoin d'être justifiées. J'en pourrais citer plus d'un parmi les critiques, — anglais surtout, — qui se demande encore s'il ne vaudrait pas mieux croire en dernière analyse que ce terrible Hamlet soit vraiment fou. Oui certes, Hamlet est fou. Il ne s'agit que de s'entendre : Hamlet est fou, fou comme tous ces hommes de génie qui n'ont jamais pu parvenir à se mettre dans la cervelle le rangement et la clarté méthodique des bonnes têtes, Victor Cousin familièrement disait des bonnes caboches ordinaires, fou comme ces natures profondes chez lesquelles certaines facultés particulières, certaines forces, ne se développent qu'aux dépens de l'harmonie générale. Il le sait, et n'y peut rien. « Qu'y faire? s'écrie-t-il; c'est à en perdre la raison! » Mais la question médicale, pathologique, reste en dehors, le plus fort des aliénistes y perdrait sa science, attendu que de pareils fous en savent infiniment plus sur eux, sur l'être

humain, la nature et le fond des choses que tous les docteurs qui les auscultent et les palpent.

Étudions à présent ce désordre mental en tant que ressort dramatique, et nous reconnaîtrons que, bien loin d'entraver l'action, ce fait au contraire la favorise. Pour découvrir un crime indéchiffrable, pour exorciser à la pleine lumière du soleil l'assassin ténébreux de son père, Hamlet joue l'égarement, moyen assez extraordinaire, moins étrange pourtant, si l'on se reporte à une époque où la folie était de toutes les mascarades, où toutes les cours avaient leur fou. Ce masque qu'il a sous sa main ne convient pas seulement à la nature du personnage, il lui donne entière liberté d'aller et de venir, de choisir son heure, de porter ses coups sur qui et quand bon lui semble;—il le met à même, par mille traits détournés, mille sanglantes allusions, d'inquiéter, de troubler le tyran embastillé dans sa dissimulation, de le contraindre à faire des sorties, à bondir de rage, comme le taureau que la flèche du *picador* excite, aveugle, enfièvre. Hamlet dans la pièce a double rôle, il est à la fois le *picador* et la *spada*. Il secoue devant les yeux de la bête horrible les flammes écarlates du *banderillo*, en attendant qu'elle se livre enfin et découvre la place où l'épée du destin doit frapper. Qu'est-ce qui distingue un fou d'un homme raisonnable? C'est d'abord que le fou parle d'une quantité de choses que l'autre doit rentrer en lui tantôt par politique, tantôt parce que le goût, les bienséances, lui conseillent de le faire. Le fou au contraire a droit à toute privauté, à toute licence. Si vous cachez un secret et qu'il le sache, il peut d'un mot, d'un geste, d'une grimace, vous mettre

au supplice, vous harceler, sans qu'il vous soit donné d'imposer un terme à l'obsession, car le fou est irresponsable; le heurter, le réduire au silence, autant vaudrait se dénoncer. D'ailleurs qui prouve que les traits qu'il décoche visent à la vraie place? N'importe, le coupable s'en inquiète, cet œil hagard toujours braqué sur lui finira par le fasciner, il perdra peu à peu son assurance. Touché parfois, atteint au vif, il luttera contre son trouble, découvrira le point honteux de sa conscience en s'efforçant d'y ramener le voile, et qui sait si cette implacable stratégie ne réduira pas l'infâme à s'avouer vaincu?

Attaquer le crime dans la conscience même du criminel, c'est là aussi une vengeance; Hamlet, en s'y appliquant, accomplit toujours au moins une partie du devoir que le fantôme lui inflige. La vengeance divine et humaine a d'autres voies, d'autres châtiments que le poignard et l'échafaud; Richard III et lady Macbeth en savent quelque chose, et c'est un argument de plus en faveur de la folie simulée d'Hamlet. Je vais plus loin, cette émotion causée à la cour du roi par la soudaine métamorphose du prince, tout « ce remue-ménage antidramatique », au dire des Gervinus et des Vischer, me semble au contraire excellent pour la pièce. On s'aborde, on s'interroge stupéfait. Qu'est ceci? que va-t-il advenir? L'oncle reçoit le contre-coup immédiat du désarroi. Naguère imperturbable, il se trahit, vacille, marche à sa perte. A tous égards, cette folie simulée d'Hamlet a donc sa raison d'être. Shakspeare a cent fois bien fait d'emprunter le motif à la légende. Le grand point maintenant serait que le personnage se

comportât en conséquence, et que, le rôle de fou étant donné, Hamlet le poursuivît pour atteindre plus sûrement son but; mais tel n'est point le caractère. Goethe en dit trop : ce n'est pas la force physique du héros qui lui manque, c'est tout simplement le sens pratique, l'action. « Mon oncle ne ressemble pas plus à mon père que moi je ne ressemble à Hercule! » Calme, silencieux, flegmatique sans nulle aigreur (*my sweet prince*), sa mère le compare pour la douceur à une colombe; puis autre part, et tout contrairement à cette image pourtant vraie, nous l'entendons, lui, faire allusion à quelque chose de dangereux qui bouillonne au fond de son être. Ce quelque chose, c'est une irritabilité nerveuse, une capacité d'explosion qu'entretient son imagination fiévreuse et qui soudain, mais seulement dans les cas extrêmes, va pousser à des luttes désespérées cette nature si difficile à remuer.

Tel est Hamlet, rêveur, emporté, inactif; son irrésolution vient non pas de sa faiblesse, mais de sa conscience, de sa vertu, et cette fusion d'éléments contraires, si prodigieusement combinée, fait son caractère tragique. Cette constante défiance du résultat, ce doute du droit qu'il a de se venger, cette douceur d'une âme à laquelle répugnent les moyens violents, ce penchant de son esprit à réfléchir inexorablement sur l'acte, — tous ces scrupules ont un nom dans la langue d'Hamlet, sarcastique, accidentée, élégiaque et sentimentale comme sa personne : il les appelle « trois quarts de lâcheté pour un de sagesse » ; trois quarts de lâcheté! c'est trop; Hamlet se calomnie, moitié serait assez, et je me hâte d'ajouter que cette sorte de lâcheté ne diminuera

chez aucun l'intérêt qui s'attache à sa physionomie. Au moment où le fantôme se montre à lui sur la plate-forme, Hamlet jure d'obéir à la voix de sa destinée qui l'appelle. Il répond vaillamment, s'exalte, tend ses nerfs, « le lion néméen n'a pas plus de vigueur dans les muscles » ; puis, comme dit Horatio, l'imagination fait des siennes, adieu les entreprises! « Le monde est jeté hors de ses voies, malheur et désespoir que je sois né, moi, pour l'y replacer! » Il maudit sa tâche, toutefois sans chercher à s'y soustraire ; il trouvera sa vengeance comme Newton trouva la loi de l'attraction, en y pensant toujours. Il y marche, il y va, non directement, au grand jour, mais en creusant sous les pas de l'ennemi des mines et des contre-mines, — la scène des comédiens par exemple.

Hamlet, pour rester libre de ses mouvements, charge Horatio d'observer le roi; l'épreuve réussit. Ils sont deux maintenant à connaître le crime et le traître qui l'a commis. Seul dans sa chambre, le tyran s'affaisse sous le poids du remords. Il veut prier et ne peut : admirable contraste qui nous montre l'assassin entre son forfait et son repentir, non moins troublé, non moins éperdu qu'Hamlet entre le forfait et sa vengeance. Claudius a soif de rédemption comme Hamlet de vengeance; mais la nature de l'un, pas plus que celle de l'autre, ne se prête à la satisfaction. L'énormité du crime s'oppose au désir du suppliant, de même que la responsabilité, par sa trop lourde pesanteur, force à refluer au dedans les colères du justicier. Tous deux, en sens divers, commencent, se tournent et retournent, s'interrompent, impuissants à résoudre. « Le repentir

peut tout, se dit Claudius : mais que peut-il, si l'on ne peut se repentir? »

L'âme du roi, engluée dans le vice, s'efforce en vain de s'affranchir ; de son côté, la haine d'Hamlet ne sait que battre des ailes, palpiter. Tout à coup, juste au moment où le roi couve ses pensées, Hamlet se dresse près de lui ; quelle occasion ! C'est la nuit, l'heure des spectres, des tragiques emportements. Le jeune prince a la tête échauffée, va-t-il agir enfin ? Non, encore un délai, un nouvel argument, tiré de loin par exemple, mais d'une casuistique au moins très-spécieuse : « Il est en prière, agissons ! Mais alors il va droit au ciel ! » Un misérable a surpris son père dans le sommeil qui suit un bon repas, « quand ses péchés étaient en plein épanouis », et lui, Hamlet, fils unique de la victime, frapperait l'assassin lorsqu'il est en état de grâce, quand il est « en mesure et préparé pour le voyage » ? Non, son épée se réservera pour un coup plus terrible, et, « quand il sera ivre et endormi, ou dans les colères ou dans les plaisirs incestueux de son lit, en train de jouer, de jurer », alors il le culbutera de façon « que ses talons ruent vers le ciel et que son âme soit aussi damnée, aussi noire que l'enfer où elle ira ». Hamlet a les idées de vengeance d'autant plus féroces qu'il veut s'excuser à ses propres yeux de ne point agir. Moins réellement il est dangereux, plus il se monte la tête. Tout à l'heure encore, dans la scène des comédiens, qui l'empêchait de tomber sur le roi, alors que celui-ci, blêmissant, effaré, se levait de son siége et s'enfuyait trahissant son crime ? C'était là pourtant un moment à ne pas laisser échapper. Hamlet lui-même l'avait

choisi, préparé; « le spectacle est le piége où je veux prendre la conscience du roi! » Les témoins sont en nombre, qu'il barre le passage au scélérat, l'attaque d'une voix terrible, le force à s'agenouiller muet de de stupeur et l'égorge. Tout cela est bientôt dit; mais il y a dans cette nature un point qu'on ne doit pas perdre de vue, et qui humainement la justifie. Marier ensemble la pensée et l'action, n'agir partout qu'en pleine sûreté, sauvegarder le droit, la justice, tâche pénible où l'on n'avance qu'à pas lents et quelquefois, comme Hamlet, en zigzags. Il n'y a que le penseur qui sache ce que c'est que la conscience; celui qui agit passe outre, et vouloir ne faire que des actes irréprochables, c'est se condamner à ne jamais agir.

Il se peut, à tout prendre, que la scène des comédiens n'ait pas suffi pour convaincre Hamlet, pour éclairer sa religion. Ces troubles de physionomie, signes d'une mauvaise conscience, ne le satisfont pas; l'idée qu'il se fait de la justice et du châtiment exige davantage. Il semblerait qu'Hamlet, ayant acquis ce point, devrait partir de là pour provoquer tout de suite un nouvel incident et se précipiter cette fois vers son but. Il n'en fait rien; il se réjouit, se frotte les mains comme s'il avait partie gagnée. L'effet moral lui tient lieu d'action; il s'oublie dans le triomphe de sa psychologie. Lutte constante, implacable! il voudrait sortir de la réflexion, il ne peut; à chaque effort qu'il tente pour émerger de cet élément où son être s'absorbe et s'engloutit, il plonge plus avant. Concilier sa liberté d'action avec l'action serait son rêve, et c'est pourquoi l'heure que le destin lui marque n'est jamais celle qu'il choisit. On

dirait qu'il ne s'y sent pas assez libre. De là sa roideur, sa façon dédaigneuse, évasive de traiter l'occasion. Ainsi, quand le roi priant à l'écart se montre à lui, quand il tient sa vengeance, qu'il n'a pour en finir qu'à étendre la main, une voix intérieure, la voix de son caprice, de sa mutinerie, lui souffle ces mots : « Pas maintenant! une autre fois! »

III

Ces doutes d'Hamlet, ces raffinements de scrupules lui viennent de son éducation, de sa philosophie, laquelle, il y a tout lieu de le croire, n'est autre que la philosophie même de Shakspeare. « En soi, le bien n'existe pas, ni le mal; tout est dans l'idée que nous nous en faisons! » C'est là en effet un principe trop souvent et trop complaisamment énoncé par Shakspeare pour qu'on n'y cherche pas le résumé très-caractéristique de son expérience. Dans le second monologue, le fameux *to be or not to be*, c'est évidemment Shakspeare qui parle. Ce grand esprit si élevé, si moderne, a sur la mort des épouvantes du moyen âge. Quand chez un génie dramatique aussi divers, aussi impersonnel que Shakspeare, une idée se représente obstinément, variée, développée et modulée selon les caractères, on en peut conclure que cette idée part de la conscience même du poëte. Shakspeare, qui passa toute sa vie à remuer les plus hautes questions, doit avoir eu sur certains points du dogme des croyances mal éclaircies. Son scepticisme au fond n'a rien d'antichrétien. Ce libre penseur, placé comme un foyer

de résonnance entre les temps barbares et l'esprit nouveau, reçoit par moments du passé des commotions électriques. Il a comme Pascal ses préjugés, ses terreurs de l'autre monde. On le voit se faire du purgatoire une idée fantasmagorique, effroyable, l'idée même exprimée par la bouche spectrale du père d'Hamlet : « Je te révélerais, si je pouvais, des choses dont le moindre mot briserait ton âme, glacerait ton jeune sang, ferait jaillir tes yeux de leur orbite comme des étoiles de leur sphère, et mettrait en désordre tes cheveux tressés, dont chacun se hérisserait comme les dards d'un porc-épic furieux! Mais ces révélations ne sont point pour des hommes de chair et de sang. » Plus loin, revenant sur le sujet, il s'écrie : « Oh! horrible! horrible! oh! bien horrible! » Et ces tortures sans nom, c'est un héros qui les subit, un homme, un souverain, qui, en vertu, en majesté, ne connut pas son égal dans le pays! Ce grand monarque tant souffrir, et pourquoi, juste Dieu? Parce qu'il est mort pendant sa « digestion », inconfessé, non absous! Le poëte, ce me semble, aurait pu s'épargner un tel luxe de tortures. Le spectacle de cette âme errante et cherchant la paix suffisait au pathétique, et la foi à la démonologie n'en demandait pas davantage; mais pour Shakspeare, ému de terreurs vagues, profondes, c'est trop peu. Il faut à son épouvante le mysticisme de l'image. Un autre exemple de cette préoccupation sinistre se trouve dans *Mesure pour mesure* (acte III, scène I). « Oui, s'écrie Claudio, mais mourir, s'en aller qui sait où? Être là couché, froid, étroitement enfermé et pourrir! Cette mouvante et chaude sensibilité vitale étouffée en un corps inerte; cet esprit,

jadis si allègre, plongé dans un océan de flammes, ou roidi en des masses de glaces éternelles! jouet d'invisibles tempêtes, tourbillonnant autour de la terre sous la chasse d'une force implacable! Devenir quelque chose de pis que ce que la pire fantaisie en ses plus sauvages désordres peut inventer, c'est aussi par trop horrible! La vie terrestre la plus pénible et la plus calamiteuse infligée à l'homme par l'âge, le crime, la douleur, la prison, — cette vie est un paradis comparée à ce que nous avons à redouter de la mort! »

Ce grand monologue d'Hamlet, si classique, renferme plus d'une contradiction. Et d'abord est-il bien à sa place? Cette question du suicide qu'Hamlet agite *in extenso* alors qu'il ferait beaucoup mieux de courir sus à l'assassin de son père, est-ce bien en effet « la question»? Un monologue à pareil instant doit avoir pour fonction d'éclairer le drame. On s'attend à saisir le mot, la clef du personnage. Cette clef, je ne la trouve, en dernière analyse, que dans l'idée de conscience déjà depuis assez longtemps développée et plutôt rétrécie cette fois qu'élargie. «Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches, ainsi les couleurs originelles de la résolution blêmissent sous les pâles reflets de la pensée.» Rien de spécial au personnage, tout au contraire une foule de traits qui ne lui ressemblent pas ; il craint la mort à cause des rêves que son sommeil peut enfanter ; lui, ce rêveur que l'action seule épouvante, lui qui hait les hommes, qui les fuit, il a maintenant peur des spectres! Il s'est aventuré tantôt dans un lieu désert, face à face avec un revenant, et c'est au sortir de ce tête-à-tête où le fantôme de son propre père l'a entretenu des plus

redoutables mystères de l'autre monde qu'il prolonge sa méditation sur cette région inexplorée « d'où nul voyageur ne revient...». Nul voyageur! hormis un pourtant. Comment Hamlet peut-il dire cela au moment où l'ombre du feu roi vient de lui donner des nouvelles de ce qui se passe dans le purgatoire? Je me l'explique ainsi : *Hamlet*, pas plus que *Faust*, n'est sorti d'un seul jet; Shakspeare a fait d'abord, puis ajouté, puis surajouté. De pareils chefs-d'œuvre sont de véritables greniers d'abondance où toutes les observations, toutes les analyses, tous les pressentiments d'une existence de génie s'emmagasinent jour par jour. Ce monologue est une des végétations ultérieures, un gui de plus sur le chêne. Ce n'est pas Hamlet, c'est l'auteur qui parle, raisonne, retourne pour s'en délivrer (poésie est délivrance), un obsédant motif dont la note le poursuit depuis les *Sonnets*. De là ces inconséquences qu'on relève, car le grand poëte est double, son masque a deux faces, celle du *memento vivere* et celle du *memento mori :* l'une gaillarde, humaine, épanouie au souffle du libre avenir, la bonne, la vraie; l'autre soucieuse, morose, funèbre, et sur laquelle l'horrible moyen âge a creusé l'empreinte de son doigt. Il faut nous ôter de la tête cette prétention d'avoir inventé la mélancolie. Werther, René, Obermann, ne sont que les petits-fils d'Hamlet, lequel est bien l'enfant de son siècle. Il y a dans le personnage d'Hamlet beaucoup de la personne de Shakspeare, plus de celle du comte d'Essex, comme il y a du sang chevaleresque de Cervantes dans cet idéal maniaque de don Quichotte; mais Shakspeare, Essex, comme Cervantes, portent en eux le grand seizième siècle et son génie.

En 1599, Essex, irrésolu, *volens nolens*, écrivait à sa souveraine, en style d'Hamlet, le passage qu'on va lire, au sujet d'une mission en Irlande dont Élisabeth venait de le charger. « D'un esprit plein de troubles, distrait, énervé par les passions, d'un cœur déchiré de tourments et d'ennuis, d'un homme enfin qui hait tout ce qui l'environne et le maintient dans cette existence, quel service Votre Majesté peut-elle attendre [1] ? » Ainsi se laisse aller aux discordances morales, à des vapeurs, et s'y abîme une nature altière et vaillante, un jeune, brillant et spirituel grand seigneur au comble de la faveur et de la gloire, tant cette question de l'être et du non-être, cette mélancolie sociale était l'intérêt de toute l'Angleterre pensante à cette époque. « Qui en effet voudrait supporter la raillerie et les dédains du monde, l'oppression du puissant, l'insolence du superbe, la peine de l'amour méprisé, les lenteurs de la loi, l'arrogance du fonctionnaire et les rebuffades qu'il inflige au mérite réduit à se taire?... » Comparez ce passage du monologue d'Hamlet au soixante-sixième sonnet, où le poëte, parlant à découvert cette fois et pour son propre compte, s'agite invinciblement sous la même pensée qui le mène. « Voir le mérite naître pour mendier, la nullité creuse prospérer dans la joie, la bonne foi chassée et parjurée, l'art emmaillotté dans les lisières du pouvoir, envoyé à l'école de la sottise, voir bafouer comme une niaiserie l'ingénuité méconnue, le mauvais esprit exploiter le bon, — cela me lasse et me harcèle, j'aimerais mieux le calme de la mort; la fatigue m'accable, et

[1] Acken, *Elisabeth von England.*

je souhaiterais m'en aller de ce monde, n'était l'ennui d'y laisser seul celui que j'aime. » Les sonnets de Michel-Ange [1], trop ignorés, abondent en tristesses de ce genre, le *tædium vitæ* s'y exhale comme par la bouche du mélancolique, du sublime *Penseroso*.

Ce détail du monologue éclairé, on comprendra quelle vivante sympathie Shakspeare doit ressentir pour le personnage d'Hamlet. D'autres raisons que la raison dramatique ici concourent à la création. Ce héros raffiné, sophistique, est trop diamétralement le contraire du héros de la légende pour qu'on puisse croire que l'auteur a pris, fait et parfait ce type uniquement pour les besoins de sa pièce. Au premier aspect, c'est la tragédie qui nous semble faite en vue du personnage et non le personnage en vue de la tragédie. N'importe, Némésis pousse au but en dépit des tactiques de Claudius, des écarts dilatoires d'Hamlet; nul n'échappe à l'implacable loi du châtiment. La justice atteindra l'infâme au plein de sa sécurité. Et cependant, ce drame et ce caractère qui se contredisent, cette action qui veut marcher et ce personnage qui ne veut pas agir, arrivent au but fatalement sous l'impulsion d'une force inéluctable. Le coupable est puissant, rusé, plastronné d'avance contre une surprise, et l'adversaire que le destin lui oppose, nature inconsistante, maladive, sans cesse offusquée de rêveries et de scrupules, n'a rien en soi de ce qu'il faut pour l'œuvre de vengeance, et comme en définitive tout se paye,

[1] Michel-Ange, mort l'année même où naissait Shakspeare, 1564.

Hamlet lui-même à son tour tombera victime de son incapacité d'agir à l'instant voulu, son propre sang coulera pour celui des innocents dont il a causé la perte. « Alors vous entendrez parler d'actions charnelles, sanguinaires, dénaturées, de catastrophes expiatoires, de meurtres involontaires, de morts causées par la perfidie ou la violence et de complots retombés par méprise sur la tête des auteurs! » Némésis partout, Némésis renversant les uns à côté des autres tous les acteurs de la pièce! Ce dénouement, qu'Horatio commente à la manière du chœur antique, est d'une ironie à faire trembler, et longtemps en effet les siècles entendront parler de ces catastrophes. Hamlet, toujours idéalisant, voulait élever la vengeance au niveau d'un châtiment social, et le crime pendant ce temps accouche d'autres crimes qui traquent, enveloppent le justicier. Le Destin se montre alors, d'un coup de sa faux abat sur le sol quatre victimes, comme si cet exemple voulait dire : Tels sont les jugements d'en haut, rapides, implacables; votre justice humaine n'est qu'humaine, le glaive entre vos mains se fourvoie, vous vous blessez vous-mêmes, vous frappez ceux qu'il fallait sauver; les sentiers de Dieu ne sont pas vos sentiers!

Hamlet ne venge son père qu'en mourant, mais il le venge. A ce compte, du moins, il ne démérite pas. Cependant cette mort si prompte déjoue ses projets; il rêvait un autre idéal de vengeance, s'attribuant l'appareil justicier, prononçant en public un arrêt solennellement exécuté. Qu'on lise à ce sujet le premier monologue, lorsque dans un violent retour sur lui-même, au spectacle de la passion débordante

du comédien, il s'écrie : « Et tout cela pour rien, pour Hécube ! Que lui est Hécube, et qu'est-il à Hécube? Que ferait-il donc, s'il avait les motifs, les appels de passion que j'ai? Il noierait la scène dans les larmes, déchirerait l'oreille du public par d'effroyables apostrophes, et moi, lâche et misérable, je m'en vais flânant, étranger à ma propre cause, et ne trouvant rien, non, rien à dire en faveur d'un roi contre les biens et la chère existence duquel un guet-apens damné s'est accompli ! » Dans la légende de Saxo Grammaticus, Amleth parle au peuple après le meurtre du régent de l'Etat, et se fait proclamer roi. Shakspeare dans ce monologue rappelle cette donnée. Mourir tragiquement de la sorte sans pouvoir éclairer sa vie d'aucune lumière est pour Hamlet le pire désastre. « Dieu ! quel nom compromis vivra après moi, Horatio, si toutes choses restent ainsi voilées ! » A Horatio donc, au cher et loyal ami de l'heure suprême, d'expliquer au monde l'énigme de cette existence méconnue, qui s'étèint sans même avoir vu clair dans la sanglante catastrophe, d'où ces mots, les derniers qu'Hamlet prononce : « Le reste est silence ! » Pauvre et noble prince, pourquoi n'avoir pas agi quand c'était le moment? Quand dans la scène des comédiens le scélérat livrait aux yeux ses remords, c'était là qu'il fallait écouter l'appel forcené de la passion, noyer la scène dans les larmes. Il n'a rien su oser à l'instant voulu, rien entreprendre; le destin l'en punit, mais avec une certaine compassion et en le laissant, malgré ses torts, mourir dans le vague pressentiment d'avoir atteint son but.

IV

Goethe reproche à Shakspeare de trop multiplier les épisodes : tant d'incidents, de diversité, de complications l'offusquent ; il voudrait simplifier. Les troubles en Norvége, l'ambassade dépêchée au vieil oncle, le bon accord rétabli, le passage du jeune Fortinbras en Pologne, sa réapparition au dénoûment, le retour de Wittenberg d'Horatio, le désir d'Hamlet, de s'y rendre, le voyage de Laërte en France, son retour, l'envoi d'Hamlet en Angleterre, sa captivité chez les pirates, l'aventure de Guildenstern et Rosenkrantz livrés à la mort par une lettre perfide, — tout cela, dit l'auteur de *Faust*, « n'est qu'une série de circonstances, de détails, bonne à prolonger un roman, et qui dans une œuvre dramatique nuit à l'unité de l'ouvrage, dont le héros lui-même n'a pas de plan ». Goethe se trompe [1], son goût classique le conseille

[1] Je le dis en toute révérence et toute conviction. Ce sens classique qui lui fit faire son *Iphigénie en Tauride*, — un chef-d'œuvre sur lequel il y aurait beaucoup à dire en se plaçant à l'autre point de vue, — le portait aux unités, aux symétries, et ce goût maintes fois l'égara. J'ai sous les yeux un exemplaire du *Roméo et Juliette* arrangé par lui pour la scène de Weimar, alors qu'il y exerçait sa suprême intendance. On croirait lire un *libretto* d'opéra. La pièce commence au bal des Capulets ; il élague, éclaircit, supprime « les incidents trop nombreux, les détails ». Qu'il faut donc que ce Shakspeare soit puissant pour avoir réduit à telle admiration un si vaste esprit qui originairement n'était pas de son monde ! quel magicien que ce Prospero, forçant ainsi le grand classique à s'humilier en s'écriant malgré ses réserves : « Shakspeare partout, Shakspeare toujours, « *Shakspear und kein Ende !* »

mal, il ne s'aperçoit pas que ce qu'il propose n'est qu'un procédé plus intelligent, mais également condamnable, de réduction à la Ducis. Tout a sa raison, sa loi d'être. Les relations avec la Norvége nous font connaître le roi Claudius sous son aspect politique ; nous le voyons représenter, administrer, gouverner. Shakspeare, qui jamais ne perd une occasion d'étudier l'homme universel dans son personnage, nous montre comment on peut être un fieffé coquin et s'entendre aux affaires de la diplomatie comme au cérémonial des audiences. De plus l'incident sert à mettre en lumière la grandeur épique du feu roi, à nous rappeler son fameux trait d'héroïsme lorsqu'il se mesura avec le superbe Norvégien, et dans une rencontre homérique le renversa vaincu de son traîneau. Il faut que Fortinbras passe en Pologne pour motiver le dernier monologue d'Hamlet, il faut qu'il en revienne pour purger cette atmosphère de meurtres, relever l'État, et sur ce monceau de cadavres, sur ces débris d'une race vouée à la pourriture, inaugurer l'idée d'une force jeune, arrivant du dehors pour tout renouveler.

Ce Wittenberg qui se profile vaguement sur la toile de fond, c'est la réformation, dont l'esprit vit et raisonne dans Hamlet, dans sa dialectique impitoyable et sa subjectivité métaphysique. Quant aux allées et venues des autres personnages, rien de plus naturel, de plus conforme aux mœurs, à la vérité historique, de mieux imaginé pour fixer le moment. Qu'on songe au siècle où Shakspeare écrit ; le vieux moyen âge s'en est allé, voici des mœurs nouvelles qui de partout s'introduisent. Les jeunes gens voyagent, se forment à l'étranger. Cha-

cun suit sa pente, se dirige vers le point de l'horizon où son humeur l'entraîne, Hamlet du côté de Wittenberg, Laërte vers Paris. Supprimez le voyage de Laërte en France, et nous perdons du coup deux scènes qu'à aucun prix on ne saurait sacrifier, car elles nous font entrer dans le vif du caractère de Polonius, si comique avec son importance officielle, son autorité paternelle outrecuidante et dogmatique, son empressement babillard, sa platitude et sa sottise, type éternel du chambellanisme niais et boursouflé.

La rencontre avec les pirates a pour objet de nous édifier sur la bravoure d'Hamlet, qui, n'en déplaise à Goethe et à son commentaire, n'est point dépourvu de valeur personnelle. On peut physiquement n'être point un Hercule et cependant avoir du courage. « C'est le bras du guerrier ! » dit Ophélie, et il le prouve en attaquant les pirates. Le courage d'Hamlet est celui des êtres nerveux ; il n'a ni la spontanéité ni la froideur calculée de la bravoure militaire. L'homme nerveux a, comme Hamlet, ses défaillances, n'est brave qu'à son heure ; mais qu'il s'irrite, s'enflamme, et vous verrez si pour le résultat ce courage-là ne vaut point les autres. « Que pourrais-je craindre ? Je donnerais ma vie pour une épingle, et mon âme, quoi qu'il puisse me faire, n'est pas moins immortelle que lui ! » Ainsi parle Hamlet se préparant à recevoir la visite du fantôme de son père. C'est du courage incontestablement, mais plus métaphysique encore que physique, et dont le ressort a besoin d'être monté ; je m'explique fort bien qu'il soit l'être valeureux qu'il se montre en mainte circonstance, et puisse en même

temps louvoyer dans l'accomplissement de la tâche terrible et douteuse qui lui incombe. Je voudrais savoir qui d'entre nous prendrait la chose plus résolûment : tuer son oncle et du même coup frapper sa mère, une mère déchue à la vérité que pourtant du fond du cœur il aime encore avec tendresse ! Mettons de côté le héros de tragédie, disons-nous que nous avons devant les yeux non plus tel ou tel prince de la famille des Atrides, mais l'homme réel, moderne, et rendons-nous compte de l'effet que produirait Hamlet allant droit à son acte et le consommant sans réflexion : l'horreur seule crierait en nous. Qu'Hamlet soit au niveau de sa tâche, il n'y a plus d'Hamlet, il n'y a plus de pièce, et l'histoire ainsi proposée ne causerait qu'une impression de dégoût au lieu de la terreur qu'elle inspire par ce conflit si nouveau, si tragique, de la pensée et de l'action. Goethe a donc tort quand il vient critiquer dans un pareil sujet la multiplicité, la variété des incidents, car cette abondance d'événements extérieurs était indispensable pour nous montrer l'action du destin opérant au milieu des combinaisons humaines sans hâte ni retard, également indépendante et de nos mouvements et de notre inertie.

V

Nous venons de coudoyer Polonius ; parlons de ses enfants : Laërte d'abord, nous verrons tout à l'heure Ophélie. Laërte est le contraire d'Hamlet, une sorte de cavalier à la mode, un damoiseau bretteur façonné aux belles manières de la cour de

France, prompt à la main, bouillant, point mélancolique, et du côté des dons de l'esprit ni plus ni moins raffiné que tous les galants seigneurs de son temps. Hamlet, nous le savons, tue Polonius ; croyant viser au cœur du roi, il embroche de sa rapière, au travers de la tapisserie, le vieux courtisan aux écoutes. Laërte aussitôt quitte Paris et tombe comme la foudre en Danemark pour venger la mort de son père. « Garde-toi d'entrer dans une querelle; mais, une fois dedans, tâche de te comporter de façon que l'adversaire se garde de toi ! » Des préceptes du noble vieillard, c'est assurément celui-là qui se sera le mieux gravé au cœur du jeune homme. L'idée de vengeance l'emplit tout entier, et avant même que le nom du meurtrier lui soit révélé, l'action l'échauffe et le passionne. Le roi a fait inhumer secrètement le corps de Polonius, il n'en faut pas davantage pour attirer les soupçons de Laërte. Les spectres, cette fois, n'ont pas besoin de sortir de terre, le sépulcre d'ouvrir « ses lourdes mâchoires de pierre » ; les chuchotements de la calomnie, de simples bruits, suffisent au fils de Polonius. Il n'a ni le pouvoir ni les moyens d'Hamlet ; mais il *veut*, sait vouloir, et le peu dont il dispose, bien dirigé, l'aidera au-delà de ses souhaits. Laërte n'est pas l'héritier présomptif du trône, pas même prince du sang, la faveur populaire l'avait jusqu'alors ignoré, et cependant, simple sujet, il se révolte, agite les masses, et l'insurrection grandit au point d'inquiéter un moment le roi sur son trône. Il force les portes du palais, entre à main armée chez Claudius. « Je sacrifie ma vie en ce monde et dans l'autre, je ne veux qu'une chose : venger mon père ! » Il défie,

lui, la damnation éternelle, tandis qu'Hamlet, au plein rayonnement de l'évidence, cligne des yeux, ergote, élude. — Il veut couper la gorge au meurtrier de son père, fût-ce au pied de l'autel, dans le sanctuaire, et le roi perfide et cauteleux, ce roi qu'Hamlet, le trouvant en prière, épargna dans ses scrupules, est celui qui approuve, fomente les desseins de Laërte, maintenant qu'ils vont se diriger contre Hamlet. « Il n'est pas de sanctuaire pour le meurtrier, pas de barricades pour la vengeance ! » Nulle barrière, en effet, pas même l'honneur, car Laërte, pour réussir plus sûrement dans son duel avec Hamlet, empoisonne son épée. A quoi pense donc ce gentilhomme, pour qui le point d'honneur est tout? Uniquement à sa vengeance, et cette vengeance qui pour Hamlet est une si terrible affaire de conscience, aveugle tellement Laërte, qu'en la traitant comme une affaire d'honneur et de chevalerie il triche et ne s'aperçoit pas qu'il se déshonore.

Tant de haine, de furie, tout cela pour qui? pour quel père? Nous connaissons le père d'Hamlet par ce que son fils nous raconte, par les souvenirs qu'il a laissés dans le peuple : c'était un homme, mais ce Polonius! Il s'est rencontré cependant en Angleterre et en Allemagne des commentateurs pour prendre au sérieux cette figure. Je pense que c'est aussi pousser trop loin la manie des réhabilitations, et que, s'il fallait user de tant d'égards envers ce personnage, Hamlet ne prendrait point la peine, lorsqu'il le laisse avec les comédiens, de leur recommander de ne pas trop s'amuser de lui, et ne le traiterait pas de fou, de vieux radoteur devant sa propre fille. Goethe suppose à ce chambellan plus d'esprit qu'il

n'en a, et prétend que, lorsqu'on le bafoue, il a le bon esprit de faire comme s'il ne s'en apercevait pas. C'est trop le relever, lui prêter de finesse. Je crois tout simplement qu'il ne s'aperçoit de rien. Bavard et circonspect à la fois, suant la morgue et la platitude, frivole, sournois, toujours prêt à s'entremettre, il a mûri, vieilli dans les antichambres. Les coquins de l'espèce de Claudius aiment ce genre d'entourage. Dans un palais hanté par le crime et l'infamie, les complaisants ont leur place marquée. « Soyez les bienvenus à Elseneur, messieurs ! »

Ils espionnent, ils volent, mais savent se rendre utiles. Voient-ils, ne voient-ils pas, qu'importe, pourvu qu'ils ferment les yeux, se taisent, obéissent? Les amis de Polonius veulent absolument que sa sottise soit doublée d'une sorte de sens pratique, de perspicacité hypocrite. On se trompe : pas une pensée, pas un secret ne capitonne cette corpulence officielle ; c'est le vide, le pur néant. Il se donne des airs d'observer ; que sait-il des événements mêmes qui ont dû se passer pour ainsi dire sous ses yeux ? quel flair a-t-il eu de l'empoisonnement du feu roi, du mariage de la reine ? Il prétend avoir deviné le sentiment d'Hamlet pour Ophélie, mensonge ! Il faut voir dans cette idée la jactance de ces sottes gens qui attendent qu'un événement soit accompli pour l'avoir prophétisé, et qu'une chose ait mal tourné pour vous corner aux oreilles leur importun « je vous l'avais bien dit » ! Le vieux prince Metternich racontait qu'en sa longue carrière il lui était arrivé de rencontrer des individus se donnant une peine infinie afin de se faire passer pour des espions. Polonius a ce travers ; mais le simple paraître ne lui suffit pas, il veut exer-

cer la fonction. C'est dans un trou de souris que le destin l'attrape, le pince, et voilà l'homme pour la vengeance de qui Laërte met en branle ciel et terre, tandis qu'Hamlet, rêvant, creusant, oublie le héros sorti de la tombe pour lui faire appel !

VI

Hamlet a si bien manœuvré qu'il s'est mis à dos tout le monde ; comme il avait charge d'agir contre le roi, d'autres maintenant ont charge d'agir contre lui. Il est cause de la ruine de toute une maison ; non content d'avoir brisé le cœur d'Ophélie, il tue le père. La pauvre fille, achevée par là, devient folle, et du délire glisse dans la mort. Au frère donc, dernier survivant de la famille, à Laërte échoit le droit, le devoir de la vengeance. Hamlet n'a pas tué le roi, mais il a fait tout ce qu'il fallait pour éveiller, irriter ses soupçons. Le meurtre de Polonius est le dernier degré de cette échelle de présomptions. Incontestablement le prince est un danger public, tout le monde le croit. La vague idée qu'il a connaissance d'un crime mystérieux commence à se répandre de la cour dans le peuple. Il sait non-seulement le crime, mais l'auteur. On se le dit. Voulant frapper le criminel, il s'est trompé, a tué ce pauvre homme : de là cette inhumation nocturne de Polonius, ces funérailles où tout a manqué, « trophées, panoplie, écusson » ; de là chez Claudius ce redoublement d'oppression. Il envoie alors Hamlet en Angleterre, s'arrangeant de manière qu'il ne reparaisse jamais.

Le prince obéit ; pourquoi? passivité, langueur. Il

part sur un mot de Claudius, comme sur un mot de la reine il resta lorsqu'il s'était mis en tête de retourner à Wittenberg. De plus, la réflexion, incurable maladie, lui conseille de gagner du temps. N'a-t-il pas des plans ultérieurs qu'il médite et dont il laisse entrevoir l'existence quand il retombe sur lui-même au sortir de cet entretien si véhément, si tragique avec sa mère ? « Laissons faire. C'est mon plaisir de voir sauter l'ingénieur par son propre pétard. J'aurai du malheur, si je ne réussis à creuser d'un mètre au-dessous de leurs mines et à les lancer dans la lune. » Il part ; la faute a beau peser sur sa conscience, il s'éloigne. Un moment, en chemin, le remords de son inaction l'enflamme de nouveau ; rencontrant Fortinbras à la tête de ses troupes, il s'accuse, s'emporte. Toujours des paroles, jamais d'actes ; il n'arrive aux actes que par voies détournées ou bien quand ses paroles elles-mêmes sont des actes. Il a de ces discours qui vous poignardent. Son apostrophe à sa mère, par exemple, quelle force, quelle puissance dans ce langage de la faiblesse ! Où voit-on le châtiment prononcer de plus haut, foudroyer de traits plus écrasants une âme polluée ? Hamlet admonestant sa mère, rappelant de ce ton sublime la malheureuse au sentiment de sa dégradation, s'il fait plus qu'il ne doit (comme l'ombre le lui reproche), il fait du moins quelque chose. La machination du voyage en Angleterre échoue ; Hamlet dépiste l'intrigue, envoie ses deux perfides compagnons se faire expédier à sa place et reparaît à la cour de Danemark. Le roi, Laërte, unis par leur haine, le reçoivent. Laërte, je l'ai dit, est le contraire d'Hamlet ; ce qu'il est nous montre juste ce

qu'Hamlet n'est pas. Quant au roi, nous le connaissons. Le coupable et le justicier se retrouvent. L'inexorable destinée les remet en présence, tous les deux avec leur secret, leur remords, celui-là tourmenté de l'idée de son crime, celui-ci de l'idée que ce crime, par sa faiblesse, sa lâcheté, reste impuni. La nécessité commande, l'heure approche, pousse à l'entreprise. Claudius, Hamlet, entendent le suprême appel, se préparent ; au scélérat d'inventer quelque nouvelle trame d'infamie, au justicier d'aboutir enfin !

L'assaut d'armes traîtreusement organisé par le roi et Laërte a lieu selon l'appareil et l'apparat de cette cour, féodalement, pompeusement symbolique, où le canon des citadelles s'ébranle et tonne chaque fois que le roi et la reine boivent un coup. Hamlet vient au rendez-vous en d'assez mauvaises dispositions, il a dans l'âme une sorte de pressentiment qui suffirait peut-être « à troubler une femme », et n'est au demeurant que le résultat inconscient d'une série de faits particuliers. Laërte, avec qui on va courtoisement croiser le fer, n'est point, tant s'en faut, pour le jeune prince un adversaire indifférent. Hamlet, ravageant sa famille, a fait de lui un autre champion du droit de vengeance ; de plus, naguère encore, et jusque dans la fosse d'Ophélie, il l'a cruellement outragé. En outre, l'antipathie du roi n'est pas un mystère. D'un instant à l'autre, un message d'Angleterre peut arriver, annonçant l'exécution de Guildenstern et de Rosenkrantz, mis à mort au lieu et place du neveu de Claudius, et alors quelles explications formidables, décisives ! La crise, toujours et partout éludée, s'avance, menace ; mais

Claudius a pris les devants, Hamlet retarde sur lui, et ce flair propre à son organisme évente un danger prochain. Toutefois à ce pressentiment aucune crainte ne se mêle, son courage reste intact ; il brave les présages, s'en remet à la Providence. « Il y a une providence spéciale pour la chute même d'un passereau ; si mon heure est venue, elle n'est point à venir; si elle n'est point à venir, elle est venue. Puisque l'homme n'est pas maître de ce qu'il quitte, qu'importe qu'il le quitte de bonne heure ? » Sa voix intérieure lui dit que le moment approche où son destin va s'accomplir et que dans l'enfantement de son action il périra. Rappelons-nous les paroles qu'il prononce dans la fosse d'Ophélie, au moment où Laërte lui saute à la gorge. « Ote tes doigts, je te prie, car, bien que je ne sois hargneux ni violent, il est en moi quelque chose de dangereux qu'un adversaire fera bien de ne pas affronter ! » Allusion à cette force mystérieuse, sacrée, dont le destin l'investit et qui le possède jusqu'à l'heure de sa délivrance. Un fantôme a fait appel à lui, et depuis cet instant il se débat dans la confusion de son pauvre être, fantôme lui-même à ses propres yeux ; mais si misérable, si troublé, si désolé qu'il soit, il se sent au cœur une énergie démoniaque capable de défier tous les périls jusqu'au jour de double rédemption qui, délivrant le père des flammes du purgatoire, tire également le fils de son abîme de souffrances. Jusqu'au dernier moment, Hamlet reste fidèle à l'indécision de sa nature, et seulement sous le coup de la mort, atteint par l'arme empoisonnée de Laërte, il se précipite, avant d'expirer, sur Claudius et tue l'infâme.

Il était temps. L'acte de vengeance, de justice, qu'il n'eût jamais peut-être accompli de sang-froid, il le consomme au paroxysme de sa douleur, quand sa blessure crie et que le sang l'étouffe, alors que la reine agonise après avoir vidé la coupe préparée par le roi, trois fois déclaré coupable devant toute la cour, et dont les derniers crimes constatent le premier. L'acte est public, solennel, complet, le doute a fait son temps, le volcan a vomi sa lave.

VII

Cet éternel retardement, cause de tant de tortures intérieures, il le paye à présent de sa vie; mais sa mort ne le diminue pas. On sent en lui l'instrument aux mains de l'implacable justice; pour avoir différé, failli, il succombe, mais tragiquement, en héros. Innocent à la fois et coupable, heureux dans son infortune, même quand Dieu l'épargne, il faut qu'il meure. « Comment voulez-vous que je le sauve, dit Goethe, lorsque la pièce tout entière me le condamne à mourir? » L'expiation de la reine porte également sa moralité, sa pitié. Qui se marie avec un assassin doit s'attendre à de sinistres aventures, et compter qu'à ses alentours le poison comme le poignard pourra bien par occasion et à son propre péril se tromper d'adresse. Gertrude cependant meurt réconciliée. Aux portes de cette conscience engourdi ,léthargique, non absolument corrompue, la terrible main du fils n'a pas impunément frappé. Laërte, odieux dans sa trame, se rachète par le repentir et ces belles paroles qu'il prononee en mou-

rant : « Échange ton pardon avec le mien, Hamlet; que la mort de mon père et la mienne ne retombent pas sur toi, ni la tienne sur moi! » La reine périt par simple accident, le roi n'a rien prémédité contre elle, et pourtant sa fin tragique doit être mise au compte de Claudius. N'a-t-il pas versé le poison? Le crime est de lui, qu'il en réponde... Hamlet dans Claudius venge sa mère, comme il venge son père, comme il venge Laërte, perfidement endoctriné, suborné, comme il se venge lui-même.

Assez de meurtres, de sang, de poisons, de funérailles! Les temps sont clos, un nouvel ordre de choses s'inaugure, dont Shakspeare montre au spectateur épouvanté la rassurante perspective. Sur ce sol jonché de cadavres s'avance dans sa force, libre de tout lien avec le passé qui s'écroule, le jeune héros Fortinbras, auquel Hamlet expirant donne sa voix pour l'empire. Shakspeare aime ces dénoûments réparateurs qui renvoient le public consolé, satisfait. *Roméo et Juliette, Richard III, le Roi Lear*, *Macbeth*, ont aussi, après tant d'horreurs, de ténèbres, cette éclaircie lumineuse à la Rembrandt, ce rayon qui déchire le voile et laisse au loin apercevoir un pan d'azur. On éprouve au sortir d'*Hamlet* une sensation d'allégement; l'orage a passé, l'air est pur, limpide, le ciel nettoyé.

Chaque œuvre d'art vraiment grande a son atmosphère, celle d'*Hamlet* est suffocante : terreur, pressentiment, mystère! Un secret pèse là, fermente. « Il y a quelque chose de pourri dans l'État de Danemark. » Les yeux du roi semblent dire : Sais-tu? Ceux d'Hamlet semblent répondre : Oui, je sais, je lis, je vois dans ta conscience. A gauche, à droite,

se presse la foule des courtisans curieux, fureteurs, flairant un secret dont l'influence oppressive agit à ce point qu'il en résulte une sorte de mascarade générale. Chacun regarde, interroge, et, se figurant que le voisin joue la comédie pour lui, la joue à son tour pour le voisin. De cette dissimulation universelle sort comme d'elle-même l'idée de ce réel théâtre dont Hamlet s'offre le régal : un spectacle dans un spectacle ! Chose singulière, que la plus approfondie des tragédies de Shakspeare, celle où sans contredit il a mis le plus de sa propre nature, le plus de réflexions sur son être intime, soit aussi un reflet de sa profession, de son art! La réalité est l'illusion, l'illusion la réalité; ce sont les histrions qui représentent le vrai, tandis que le couple royal joue la comédie. Entre-croisement de reflets, merveilleuse combinaison d'ombres et de lumières, qui, indépendamment de l'intérêt dramatique, s'emparent de notre imagination, font jouer tous les ressorts électriques de la vie nerveuse! C'est la tragédie de l'humain néant. Elle vient du sépulcre, se joue sur un sépulcre, va au sépulcre. « Tout est corruption et pourriture, mourir est le bonheur! » L'épisode du cimetière, les discours d'Hamlet sur les misères du pouvoir, impriment à l'ouvrage déjà s'achevant le sceau définitif de cet esprit d'épouvante qui se fait jour dès le moment où le fantôme sort de terre, et passe ensuite dans tous les monologues, dans toutes les visions, dans toutes les paroles d'Hamlet comme un vent pestilentiel. Et cependant rien de tout cela ne décourage l'attention du spectateur, toujours grandissante et de plus en plus sympathique au poëte. Il y a, du

commencement à la fin de ce sublime ouvrage, tant de génie, de puissance, de vie, de mouvement et d'émotion, une telle mise en jeu habilement combinée de forces qui se font obstacle, tant de sérieux, d'élévation philosophique, on y sent tellement travailler la main de la Némésis vengeresse, employant à l'œuvre implacable d'expiation la méchanceté des mauvais et la faiblesse des bons, que notre esprit, loin de céder à l'horreur de ces images funèbres, de fléchir devant cet effroi, s'y intéresse et s'y complaît.

Hamlet, combien de fois ne l'a-t-on pas dit! est l'Oreste moderne. La mère d'Oreste, avec l'aide d'Égisthe, son amant et le cousin d'Agamemnon, a tué son époux; devenue, au lendemain du crime, la femme du meurtrier, elle règne avec lui, lorsque après des années Oreste reparaît, et, sur l'ordre d'Apollon, venge son père dans le sang de sa mère et de son oncle. Sophocle, Euripide, ont traité le sujet en tragédie d'intrigue, et, pour éviter de reproduire le grand Eschyle, font d'Électre l'héroïne de la pièce : faute énorme, car l'intérêt principal repose tout entier sur les figures de la mère et du fils. Dans la perpétration de l'acte de vengeance, la fille n'a rien à voir. Au moment où elle pense devoir agir, elle est soudain rejetée dans l'ombre. Ses douleurs, ses sanglots, ne servent qu'à nous montrer l'horreur du crime persistant à travers le temps. Le géant Eschyle a le coup d'œil bien autrement profond; il saisit, met en vue le moment tragique du sujet. Lui aussi écrit entre deux périodes historiques, compose pour une époque où les vieilles croyances se relâchent, où l'esprit humain tend à des solutions nouvelles. Sans être un Hamlet, l'Oreste

d'Eschyle sent déjà l'influence d'une tradition moins barbare, il appartient au genre humain et par sa force et aussi par ses faiblesses. L'œuvre de sang, la vengeance pure et simple, n'est plus dans son tempérament; il l'accomplit, puisque son dieu l'ordonne, mais non dans la même attitude qu'un héros des anciens jours. Il a ses scrupules, ses cas de conscience. Hamlet temporise avec l'acte, et c'est dans ce prologue que le plus terrible assaut se livre en son âme; chez Oreste, au contraire, l'assaut ne commence qu'après l'action, mais quelle furie alors, quel désespoir! Le chœur des Euménides l'environne, secoue ses torches. Sacrifier Oreste pour avoir obéi au décret des dieux eût blessé le sens antique; d'autre part, la solution psychologique était du seul ressort du monde moderne. Oreste, à l'instigation de Minerve, sera innocenté par sentence de l'aréopage et délivré de l'atroce poursuite des Euménides, auxquelles on élèvera dans Athènes un temple près de celui de la déesse.

Également un peu *deus ex machinâ*, et bien qu'il joue au dénoûment d'*Hamlet* le rôle du conseil suprême dans l'*Orestie*, Fortinbras n'est point un épisode, tant s'en faut. Shakspeare, lorsqu'il le fait passer à la tête de son corps d'armée, pose le personnage d'un trait magistral. Il est vrai que d'ordinaire on supprime la scène. Shakspeare donne la clef d'un caractère, on jette à l'eau cette clef. En style de dramaturges, cela s'appelle « corriger le génie », le rendre *possible* au théâtre. Fortinbras est le vrai point de la perspective; c'est dans son milieu qu'on doit se placer pour bien juger des autres grandes figures du poëme. Il représente la concilia-

tion, l'apaisement, et résume en soi par ses bons côtés tout ce monde divergent, tiraillé, hostile. Fortinbras a des affinités avec chacun. Il y a en lui du Laërte et du Claudius, comme il y a de l'Hamlet et de l'Horatio. Pour un lambeau de terre sur lequel il serait impossible à son armée de tenir tout entière, il conduit au combat vingt mille hommes, lui, prince délicat et adolescent; il « affronte l'événement invisible et livre son existence mortelle et vulnérable à la fortune, à la mort, au danger, pour une coque d'œuf » ! Pourquoi, en effet, ce déploiement de forces? Que veut, que cherche Fortinbras? Est-ce pour lui-même comme Claudius, pour sa famille comme Laërte, qu'il s'agite? Non, mais pour quelque chose de plus haut, d'universel, pour une idée qu'il sert. Cette élévation de tendance, en le séparant de Claudius et de Laërte, le rapproche d'Hamlet; mais ici encore quelle dissemblance! De même que les moyens pratiques du jeune héros, loyal, ouvert, magnanime, tranchent avec les manœuvres ténébreuses d'un Claudius, de même son idéal humain, réel, évitera de se perdre dans les brumes où flotte si douloureusement la pensée d'Hamlet [1]. L'état, l'idée d'état embrassant dans sa forme la plus vaste l'existence humaine, tel est le sens du personnage, et, pour mieux appuyer sur ce caractère idéal, Shakspeare nous le montre allant en guerre, poussé par le seul élan de la renommée. « Pour être vraiment grand, il faut ne pas s'émouvoir sans de grands motifs, mais il faut aussi grande-

[1] Voir dans *Eothen* de Kinglake, page 330, quelques lignes d'une vérité saisissante sur cet état de l'âme entre la pensée et l'action.

ment trouver une querelle dans un brin de paille quand l'honneur est en jeu. » L'idéal d'Hamlet est sans doute plus élevé, moins défini toutefois, et par sa généralité beaucoup moins en rapport avec les devoirs de la vie sociale. Puisque cette éternelle question de l'être et du non-être, du bien et du mal, que les philosophes et les rêveurs comme Hamlet agitent dans le vide, n'a jamais mené à rien, c'est encore dans les formes de notre activité morale, dans les grandes notions humaines d'État et de famille qu'on a le mieux à faire d'en chercher la solution. Le caractère de Fortinbras et son passage à travers le drame témoignent de cet art profond et conscient que Shakspeare avait dans sa manière de composer. L'intervention du prince norvégien n'a pas besoin d'être excusée, elle était nécessaire, indispensable à l'œuvre, qu'elle complète et couronne, comme le jugement des aréopagistes complète et couronne l'*Orestie*. Des deux côtés, c'est la même grandeur d'aspiration, le même élan libéral vers un avenir de rénovation, qu'Eschyle symbolise dans l'établissement de l'aréopage, et que Shakspeare personnifie dans Fortinbras, jeune et belle figure. qui, au dénoûment d'une lutte si formidable, apparaît calme et sereine en sa force et toute rayonnante du prestige guerrier.

VIII

Je n'ai pas encore parlé d'Ophélie, sa pensée pourtant m'occupait; en écrivant, sa gracieuse image, un peu flottante, indécise, m'attirait du côté des

saules; je me disais : A tout à l'heure! On aime à différer certains plaisirs pour les goûter mieux à son aise, et c'en est un des plus délicats que de lier conversation avec une héroïne de Shakspeare, demoiselle ou dame. Ophélie d'ailleurs n'est pas un livre ouvert. On l'a de tout temps fort discutée; elle a ses amoureux et ses détracteurs. « Doux sensualisme à l'état de maturité, imagination qui se déprave, sa tranquille modestie respire la tendresse, le désir, et pour peu que la bonne déesse Occasion vienne à secouer le joli petit arbre, le fruit soudain s'en détachera! » Ainsi prononce Goethe; Tieck va plus loin : selon lui, Hamlet aurait dès longtemps obtenu d'elle tout ce que la passion d'une jeune fille peut donner. Gervinus trouve des preuves de cette sorte de corruption antérieure jusque dans les chansons qu'elle chante pendant sa folie, jusque dans la signification emblématique des fleurs qu'elle cueille. Il y a là pour le professeur d'Heidelberg les indices certains d'un état moral peu édifiant, la révélation honteuse d'une nature contenue, fermée, et qui involontairement livre sa lie.

Quiconque a lu dans les nouvelles de Belleforest la traduction agrémentée de la légende de Saxo Grammaticus se souviendra de cette belle jeune fille qu'on place en manière de sirène sur le chemin d'Amleth. Le prince se laisse séduire, jouit avec ivresse de la beauté splendide qui s'offre à son désir, puis s'éloigne brusquement, brutalement, sans mot dire. J'ai idée que cet incident doit avoir beaucoup contribué, et peut-être plus qu'il ne convenait, à la mauvaise opinion que divers commentateurs se sont faite d'Ophélie. Hâtons-nous cependant de reconnaître

que l'aimable fille du vieux Polonius a rencontré bien des chevaliers de par le monde.

Je ne voudrais point passionner le débat, déjà trop vif; il m'est impossible néanmoins d'ignorer certains détails qui, sans incriminer absolument la vertu d'Ophélie, ne rehaussent pas l'estime que je lui porte. Par exemple, le langage qu'on tient autour d'elle manque de bienséance. Une jeune fille ayant quelque pudeur s'offense à de pareils propos, et, quand elle ne peut les empêcher, s'abstient d'y répondre comme à la chose la plus simple[1]. Ce n'est ni Roméo, ni Bassanio, ni Protéus, qui parleraient à leur maîtresse sur le ton dont Hamlet, Laërte et tous ceux qui l'approchent parlent à Ophélie. Ici M. Vischer m'arrête net et s'écrie : Voilà bien en effet de quoi s'émerveiller! trois ou quatre sarcasmes que décoche Hamlet pendant la scène du spectacle, des mots à double entente qui, sans compromettre Ophélie, à laquelle d'ailleurs ils s'adressent, montrent tout simplement le mauvais goût qu'affectait le langage à la mode du temps de Shakspeare... Les femmes, à l'époque de Shakspeare, en entendaient, s'en permettaient bien d'autres, et sans la moindre atteinte à leur renommée. Quant à ces vers d'une chanson du peuple qu'elle fredonne dans son délire, qu'y a-t-il là de flétrissant? qu'indiquent-ils, sinon que la folie est sans égard pour les convenances, et que, dans le désordre de l'esprit, une obscénité de carrefour peut monter aux lèvres les

1. Ou du moins se contente de les trouver *obscur* comme faisait Mlle de Sillery pour les Contes de La Fontaine qu'elle se plaisait à lire, en se donnant, non sans grâce, un faux air de n'y rien comprendre. Voir page 167.

plus pures? D'ailleurs pourquoi ces inductions? quel sujet avons-nous de nous en rapporter à tel couplet que chante une pauvre égarée plutôt qu'aux paroles mêmes d'Ophélie, qui nous a dit dans le plein usage de sa raison : « Il a conquis mon être avec son amour en tout honneur et toute pureté? » Et Laërte, comment viendrait-il, dupe d'une illusion grossière, rendre témoignage à sa vertu jusque sur le tertre funéraire? « Que de sa belle dépouille immaculée sortent des violettes, et toi, prêtre barbare, qui lui refuses les honneurs religieux, je te le dis, ma sœur sera un ange près du trône de Dieu, tandis que tu grilleras dans l'enfer! »

La question du reste a été mal posée. Il ne s'agit pas de savoir si, oui ou non, Ophélie, matériellement, est restée pure, mais plus simplement ce qu'il faut penser de son état moral. La Marguerite de *Faust* reste chaste après comme avant, elle est de ces natures trop foncièrement innocentes pour connaître ce que c'est que de tenir en réserve une partie de soi quand on a déjà donné l'autre. Marguerite, bien que séduite, reste adorable dans sa faute; elle aime et ne discerne pas, elle est *toute* à celui qu'elle aime, et lui appartient corps et âme. Si Ophélie est une de ces natures, même en admettant sa faute, on peut encore parler de sa pureté; que si au contraire, comme Goethe et Tieck croient le voir, elle a l'imagination déjà souillée, n'eût-elle jamais failli, fût-elle cent fois vierge, elle est impure. A ce compte, l'appréciation de Goethe et de Tieck va peut-être plus loin qu'elle ne veut, et si Ophélie est ce qu'ils l'estiment, un composé de vanité, de coquetterie, de sensualité, d'amour, d'esprit, de sérieux, de douleur

et de folie, une telle jeune personne assurément ressemble beaucoup moins à l'humble et douce violette qu'à la rose empoisonnée du lac d'asphalte. Le plus grave reproche, selon moi, qu'on puisse faire à Ophélie, c'est son absolue dépendance de caractère, c'est d'être insignifiante. Elle cède partout, plie et rompt. « J'obéirai, monseigneur! » en deux mots, la voilà toute. Il lui manque je ne dirai pas cette inspiration qui d'Hamlet eût fait un héros, mais jusqu'à la moindre énergie pour se défendre. Les insinuations de son frère, les grossiers soupçons de son père, la trouvent résignée, passive. Elle n'a ni le courage du cœur, ni l'éloquence du sentiment. Au lieu de relever la tête, de proclamer la pureté de ses relations avec Hamlet, elle se tait, s'incline. Hamlet à bon droit peut se croire trahi : de là sa dureté, son éloignement, qui réagissent à leur tour sur la conscience d'Ophélie; elle se trouble alors et devient folle, car tout le monde en cet ouvrage a la conscience troublée. Polonius se défie de Laërte et lui met un espion aux trousses. Laërte se défie de sa sœur, Ophélie de Laërte. On vit dans cette atmosphère sinistre dont parle Jérémie. « Que chacun se tienne sur ses gardes et ne se confie pas même à son frère, car le frère opprime son frère, l'ami trahit son ami ! » Comment s'étonner après cela si quelque chose passe en nous de cette défiance que nous leur voyons tous se témoigner les uns aux autres? Pourquoi nous, que cette atmosphère aussi enveloppe, serions-nous exempts de la contagion?

Shakspeare nous introduit chez Polonius : tableau plaisant de verve humoristique et de précieuse ironie. La maison de Polonius a grand air, on y respire une

haute influence de cour, le maître de céans occupe une importante place dans la faveur du prince, et pour lui comme pour son fils c'est l'unique affaire ici-bas. De ce milieu se dégage la figure d'Ophélie; elle se montre, et tout de suite vous viennent aux lèvres les trois ou quatre mots qualificatifs de cet être tout agrément et tout parfum : belle, gracieuse, charmante!

Son caractère est ainsi fait, que sa beauté au besoin emprunterait un attrait de plus à ses défaillances. Aime-t-elle Hamlet? On ne saurait trop le dire. Toujours est-il qu'elle agit avec bien de la soumission lorsque son père lui ordonne de rompre avec le prince. Quelque plainte vague, un soupir, une larme au bord des cils, mais au fond du cœur rien qui persiste. On se la figure élancée, encore peu développée, d'une fragilité suave, aérienne, un roseau qui pense à peine, qui ploie, mais avec tant de grâce! Son père est tué, le vieux bouffon; elle en devient folle, et cette soudaine démence imprime au caractère je ne sais quoi d'enfantin, d'innocent, qui force la sympathie. Eût-elle ces torts que Goethe lui reproche, cette sensualité d'imagination dont Tieck l'accuse, on lui passerait tout en se disant : La faute n'est point d'elle, mais de la nature. C'est un lierre qui s'attache au mur qui l'a vu naître. En obéissant, elle cède à sa première loi, la soumission, contente d'avoir fait la volonté de son père, même en brisant le cœur de son amant, que de son propre gré jamais elle n'eût chagriné. On la voit, spectacle charmant, retirée dans sa chambrette, s'isolant dans son petit monde, son père, son frère, son rêve d'amour. Maintenant quel sera le sort d'une pareille nym-

phe[1], mêlée aux combats, aux caprices, aux lunatiques variations d'un Hamlet? Tout lui plaît, la séduit dans son prince, sa distinction, son esprit, son savoir, qualités qui, chez un fils de roi, à ses yeux valent triple. Elle l'aime, mais sans passion, sans constance. Sa folie, en dénudant son âme, le démontre. Pas une fois le nom d'Hamlet n'est prononcé, pas une allusion, une seule, à cet amour, pas une vibration du passé dans ce cœur qui se rompt. Son amant a tué son père, et ce motif tragique ne fournit rien à sa divagation. Ces deux êtres, un moment rapprochés, presque aussitôt s'éloignent l'un de l'autre. Hamlet, dès que son destin le saisit, oublie Ophélie, et la douce Ophélie, dans son infortune, oublie Hamlet.

D'un côté c'est un sentiment, de l'autre une expérience; d'insolation, de coup de foudre, on n'en saurait parler ici. Qui dit Hamlet dit l'antipode de Roméo. L'amour, bien loin de l'envahir, lui est venu tout doucement; par degrés, il s'en est fait une habitude. On sait comment naissent les grandes passions, d'une impression simple, immédiate. Hamlet vit dans les dispositions morales les plus contraires à l'amour. Ses rapports avec Ophélie en sont la preuve. Peu de temps avant la mort du roi son père, le prince a rencontré la jeune fille; aux visites de courtoisie, un intérêt plus tendre a succédé. Observant déjà, hésitant, il se demandait quel fonds il pourrait faire sur l'affection de sa maîtresse, lorsque les événements, en lui révélant sa destinée, ont mis

[1] . . . . Nymph, in the orisons
Be all my sins remember'd...

(Acte III. scène I).

à jour la faiblesse d'Ophélie. Je veux bien qu'Ophélie ne sache rien des soupçons d'Hamlet à l'égard de Claudius, du profond dégoût qu'il ressent de la conduite de Gertrude, sa mère; mais ce qu'elle ne peut ignorer pourtant, c'est la mort du roi, le trouble d'esprit où cette mort plonge Hamlet. Et c'est un pareil moment qu'elle choisit pour céder à l'avis de son père et quitter l'homme dont elle devrait au contraire plus que jamais se rapprocher!

Circonspect, ombrageux, comme la nature l'a fait, l'amant, dès qu'il a reconnu l'infériorité de sa maîtresse, la répudie et se retire. La lutte avec sa destinée l'entreprend alors, il s'éloigne d'Ophélie, non par un coup de tête, mais par suite d'une résolution définitive, et après s'être, en soupirant, bien rendu compte de la situation. Elle-même expose le fait en ces termes : « Il m'a saisie par le poignet et serrée fortement, puis il s'est reculé de la longueur de son bras; de l'autre main, placée comme cela au-dessus des yeux, il s'est mis à étudier mon visage comme s'il voulait le dessiner. Longtemps il est resté ainsi, enfin il a secoué légèrement mon bras, et, trois fois, en agitant la tête, il a poussé un profond soupir et m'a lâchée! »

Cette manière de rupture explique les épigrammes pendant la scène des comédiens : « C'est bref, monseigneur! — Oui, comme l'amour d'une femme! » Et ces mots à double entente qu'Hamlet, devant le roi et la reine, décoche à sa maîtresse, on pourrait ainsi les traduire : « Toi aussi, tu aurais agi comme ma mère! » car rien ne donne à supposer que la reine en son jeune temps ne fût pas une Ophélie, et qu'Ophélie vieillissant ne serait pas Gertrude.

Une jeune fille capable de se laisser endoc-

triner ainsi par ses parents est en passe de devenir un instrument d'espionnage. Hamlet se sent observé, il trouve Ophélie sur son chemin; cela suffit pour expliquer sa dureté envers la frêle créature. Il n'a l'œil désormais que sur un point, le crime commis contre son père, et de ce point se répand je ne sais quelle souillure dont toute chose autour de lui est infectée. Des innocents qu'à tort et à travers il sacrifie, il n'en a cure, et cependant l'œuvre de vengeance n'avance pas. Celui qui néglige le fait capital a-t-il, en vertu de ce fait, le droit de briser tout ce qui se rencontre? Il tue Polonius, passe encore, puisqu'en le tuant il croyait frapper le roi. « Les cieux ont voulu nous punir tous les deux, lui par moi, moi par lui, en me forçant d'être leur ministre et leur fléau. » Même oraison funèbre, sèche, ironique, impitoyable pour Rosenkrantz et Guildenstern, ses camarades d'université, qu'il envoie à la mort, se contentant de répondre au brave et compatissant Horatio : « Eh! mon cher, qu'y puis-je? Ils l'ont voulu, pourquoi se sont-ils immiscés dans nos affaires? Il en coûte aux natures inférieures de se venir planter entre les épées irritées d'adversaires puissants! »

Je trouve la même pensée dans *Roméo*, et je la note comme devant être une de celles qui formaient le bréviaire pratique du philosophe Shakspeare. Hamlet rudoie Ophélie, la crible de quolibets, l'envoie au couvent, la brise : « Oh! moi des femmes la plus accablée et la plus misérable, qui suçai le doux miel de ses aveux! » Au cimetière, quand il la revoit, son indifférence passe tout. « Qui donc est-ce que vous enterrez là? » — On lui répond : Ophélie. — « Quoi, la belle Ophélie! » A cette excla-

mation se borne son premier mouvement, et selon toute apparence il s'y tiendrait, si le ton emphatique et désordonné du discours de Laërte ne provoquait dans son être moral une de ces réactions subites qui le poussent aux extravagances.

Plusieurs ont cru surprendre en cet élan contre Laërte un mouvement de jalousie. On n'est point jaloux du frère de sa maîtresse. La seule jalousie qu'il ait au cœur en ce moment lui vient de voir Laërte témoigner à sa sœur tant d'attachement. La douleur du frère, en de telles conditions, est une offense pour l'amant. C'est pourquoi Hamlet provoque Laërte. S'il eût aimé Ophélie, Hamlet, à son seul nom, fût tombé foudroyé. Abîmé dans son désespoir, tout entier à sa perte, il n'aurait ni des yeux pour les contorsions du frère, ni des oreilles pour ses redondances. Loin de cela, pas une plainte, pas une larme donnée à la pauvre Ophélie, ni sur sa tombe ni après. Depuis longtemps, pour son cœur, elle avait cessé de vivre; l'insensibilité qu'il montre en la voyant morte est celle de l'idéaliste méditant ses plans dans l'absolue indifférence de ce qui se passe autour de lui. Aux yeux d'Hamlet, la réalité presque aussitôt s'évanouit; le monde ambiant éveille une idée, il la suit, s'en amuse, oublie tout le reste. C'est même un des traits les plus curieux que cette domination momentanée du sujet, quel qu'il soit, qui le traverse. Il oublie sur la plate-forme le spectre de son père pour traiter la question de l'ivrognerie en Danemark, il donne aux comédiens des leçons d'esthétique tout à fait en dehors du projet spécial pour lequel il les a mandés; parlant à Rosenkrantz et Guildenstern, qui cherchent à connaître la raison de sa mélancolie, il

s'échappe en divagations sur les joies de ce monde et les nuages dont leur soleil s'obscurcit. Il flotte d'un sujet à l'autre, détend ses nerfs dans des monologues sans résultat, car la pensée n'est jamais pour lui la mâle et rude esquisse de l'action; c'est une sorte d'arabesque du plus bel art. Rien de plus noble, de plus pur que son idéal. Seulement, au contact du monde et des hommes, son âme se trouble, s'indigne, nous l'avons vu, jusqu'à la cruauté. Je me le figure un instrument délicat exhalant au léger souffle de la brise les plus suaves mélodies, et qui dans la tempête se fausse et grince.

Il est un monde sur lequel Hamlet règne en maître, celui de l'esprit; son imagination, sa verve, sa fantaisie, son audace, l'en font vraiment roi. Ce monde est sa réalité à lui, sa patrie; dans l'autre, il n'est qu'un étranger qui chemine sans pouvoir jamais s'orienter, se faisant de son but un mirage. Dans un caractère qui sait réagir, de la sensation à la parole, de la parole à l'acte, il n'y a que la durée d'un éclair; autre chose avec Hamlet : au lieu d'aller droit au mot où la sensation, comme en un pur cristal, se réfléchit et vibre, il se soustrait par les petits sentiers, masque son impression sous des sarcasmes, des énigmes; les saillies bonnes ou mauvaises, les railleries, serpentent et s'enroulent autour de la ligne droite, que d'ailleurs, point très-remarquable à travers tant de floraisons capricieuses, on ne perd jamais de vue. Ainsi Hamlet, retrouvant Horatio, lui demande : « Que faites-vous à Elseneur? » et tout de suite, sans transition, il ajoute : « Nous vous apprendrons à boire sec avant votre départ! » Apparente incohérence qui signifie tout

simplement : « Que viens-tu chercher en ce pays, où, si ce n'est l'orgie abrutissante, tu ne trouveras rien? » Mêmes soubresauts avec son oncle, avec sa mère. Qu'on se rappelle la façon dont il nargue Polonius quand celui-ci se risque à l'espionner pendant sa lecture, et dans l'entretien avec Guildenstern l'admirable apologue de la flûte : « Ce petit instrument, qui est plein de musique, vous ne pouvez le faire parler; sangdieu! croyez-vous donc qu'il soit plus aisé de jouer de moi que d'une flûte? » Telle est la folie d'Hamlet, un feu roulant de traits d'esprit, une confusion voulue de force et de faiblesse. Simuler la vraie démence, Hamlet jamais ne l'aurait pu; le fil de sa pensée se dérobe, oui, mais point ne casse. A travers les écarts de forme, les feintes aberrations, la logique perce quand même. Le cœur d'Hamlet est comme son esprit, il a ses écarts de rudesse, de cruauté; au fond, il reste bon, humain et doux. Que veut-il de ses sujets? « Leur amour plutôt que leurs services. » Quoi qu'on puisse dire, après voir tué Polonius, il le pleure. A travers l'intempérance humoristique, vous sentez l'émotion profonde, comme vous la surprenez parmi les lazzis auxquels il se livre sur la plate-forme lors de la première apparition de son père et parmi les railleries, persiflages et joyeusetés funèbres de la scène du cimetière. Faites au prince de Danemark une destinée ordinaire, et vous le verrez vivre en paix avec tout le monde et lui-même; s'il manque son but, c'est par humanité, bonté d'âme : « il manque de fiel ». Son malheur est dans le conflit de sa nature fine, mobile, intelligente, avec un âge de violence et de barbarie.

IX

Il ne faut point trop devancer son siècle, il faut en être. Hamlet n'est point de son temps, il est du nôtre. Son idéalisme, sa science, ne s'accommodent déjà plus aux conditions des vieux âges héroïques, où la force musculaire joue un si beau rôle. On sent au fond de son être sourdre l'émotion moderne. *Alas! poor Yorick!* Que d'élégies, de sentimentalités romanesques en germe dans ces trois mots, qu'il prononce en dévorant ses larmes et dans l'amertume contenue d'un lyrisme dont on a vu plus tard le débordement!

Aux Allemands, cette anticipation tout humaine n'a point suffi; ils l'ont voulue plus générale et politiquement se la sont appliquée. « Hamlet, s'écrie M. Gervinus, c'est l'Allemagne, » et il ajoute : « Ceci n'est point un jeu d'esprit, car, pareils au prince Hamlet, n'avons-nous point jusqu'à ces derniers temps flotté entre les sollicitations d'un naturel pratique et la désaccoutumance héréditaire de l'action? Comme lui, occupés uniquement des choses de l'esprit, nous avons oublié le monde extérieur; comme à lui, Wittenberg et sa scolastique nous tenaient à cœur plus que l'honneur et la gloire du pays. Voir représenter sur la scène la tâche qui nous incombait nous suffisait aussi; des mots, et puis des mots! Nous mettions notre héroïsme à discuter au lieu de nous préparer à l'action. Lorsque nous eûmes secoué le joug français, en ces jours d'heureuse délivrance ne nous étaient-ils point apparus, les spec-

tres de nos ancêtres? A leur avertissement, notre ferme résolution d'abord répondit, mais bientôt tiédit ce beau zèle; à de courts accès de passion succéda l'abattement. Nous redevînmes des colombes; comme Hamlet, nous perdîmes le goût de l'existence, et, quittant le réel, on se réfugia dans le royaume de l'idéal; le coup d'œil sûr de la vie instinctive fut dépravé par l'abus de la réflexion, de la gymnastique intellectuelle, le sens de l'action par les fantaisies chimériques! » Hamlet est donc l'Allemagne, M. Gervinus nous l'assure; je le veux bien, mais pourvu qu'on s'en tienne au thème et que les faiseurs de variations ne l'exploitent point contre nous. Déjà, chez M. Gervinus, on sent la note aigre siffler; patience, nous la retrouverons partout, et combien ingénieusement reproduite, renforcée! Ces bons Allemands nous aiment tant, ils ont si bien tout oublié de Turenne au grand empereur! « On a fort justement reconnu dans Hamlet le type du génie allemand, écrit M. Vischer, instrumentant à sa manière et corsant la phrase de M. Gervinus; le Français et l'Anglais modernes se moquent de notre irrésolution, celui-là plus léger, plus mobile, celui-ci plus restreint, plus rudement organisé. Les deux railleurs soupçonnent vaguement quelque chose de profond, jusqu'où leur sonde ne plonge pas. Les nations ne sont pas des individus; mais l'Hamlet en question, cet Hamlet qui est un peuple, a de quoi résister à la plaisanterie, et le temps viendra peut-être où nous pourrons dire : Rira bien qui rira le dernier! Hamlet a montré en effet de vraies défaillances qui ont fait de lui la risée et le mépris des nations; mais que la France-Laërte essaye de tour-

ner contre nous la pointe de son épée empoisonnée, et l'on verra comment l'Allemagne-Hamlet saura parer au coup et surmonter le contre-coup ! » Et penser que pareilles choses s'imprimaient avant Sadowa ! Aujourd'hui, dans l'ivresse du succès, que n'écrit-on pas ! Laissons là ces jactances qui ne prouvent rien, car, s'il nous plaisait d'y répondre quand vous dites qu'Hamlet c'est l'Allemagne, nous pourrions tout aussi bien à notre tour incarner la France dans Fortinbras, — la valeur doublant l'idée, la main qui frappe à l'heure dite et la force intelligente qui conquiert et régénère.

Mais non, Hamlet n'est point l'Allemagne, pas plus que Laërte n'est la France. Hamlet c'est l'homme moderne, et voilà ce qui fait de ce chef-d'œuvre de l'esprit humain le livre le plus lu, le plus étudié, le plus approfondi, le plus commenté depuis cent ans. Toutes ces dispositions morales si merveilleusement analysées sont plus ou moins les nôtres ; il a nos défauts, auxquels nous tenons et beaucoup ; nous nous imaginons avoir ses qualités, sa vertu. Nous nous voyons, nous nous sentons en lui. Quel amoureux n'a dit à sa maîtresse : Je vous aimais avant de vous connaître ? Nous retournons la phrase et nous disons au cher Hamlet, notre confident le plus intime, notre guide : « Avant de t'aimer, toi, je te connaissais ! » Ce poëte d'il y a deux siècles agit sur nous comme un vivant ; l'action qu'il se proposa sur ses contemporains, il l'exerce en plein sur notre époque. Le présent tout entier se reconnaît dans son miroir. Œuvre profonde, immense, devant laquelle tout grand esprit, à commencer par Goethe, toute force intelligente s'incline,

s'humilie; manuel infaillible où le penseur en ses élévations, ses troubles, ses défaillances, va chercher, trouve sa formule, et qui, alors même qu'on voudrait ne pas tenir compte de l'œuvre d'art la plus dramatique et la plus splendidement belle, resterait pour notre dialectique moderne ce que fut Aristote pour l'homme du moyen âge.

SHAKSPEARE

ET

SES MUSICIENS[1]

I

« Shakspeare encore et toujours! disait Goethe, *Shakspeare und kein Ende.* » Non moins inépuisable en sa richesse qu'insondable en sa profondeur, Shakspeare est aujourd'hui complétement naturalisé chez nous; tant de traductions, d'imitations, d'adaptations, l'ont mis à la portée de toutes les classes intellectuelles. C'est à lui, à son génie épique, à son lyrisme, à son goût pour les idées métaphysiques, que les Hugo, les de Vigny se sont adressés pour renouveler la scène française. Il semble désormais que Shakspeare nous appartienne; nous le mettons en peinture, en poésie, en musique, nous le traitons comme un auteur de notre langue. Que de chemin parcouru depuis Voltaire, depuis ces représentations d'*Othello* à la Porte-Saint-Martin (1821), où la gendarmerie devait intervenir pour empê-

[1] A propos du *Roméo* et *Juliette* de M. Gounod, représenté au théâtre lyrique (1866).

cher le public de lapider de malheureux comédiens au cri national et classique de : « A bas les Anglais, point d'étranger en France! » Et ne serait-ce pas le cas de dire avec M. Villemain [1] que « la gloire de Shakspeare, qui d'abord nous apparut avec quelque chose de paradoxal et de scandaleux, menace aujourd'hui la vieille renommée de notre théâtre »? Il est vrai d'ajouter qu'au même moment M. de Chateaubriand, lui, en sa qualité d'homme de génie, s'entêtait à ne point vouloir comprendre. « Pour peu que l'on continue en France à étudier les idiomes étrangers et à nous inonder de traductions, notre langue perdra bientôt cette fleur native et ces gallicismes qui faisaient son génie et sa grâce! » L'esprit du temps, dont les Villemain, les Guizot, les Victor Cousin, ont déjà saisi la voix, parle en vain aux oreilles de ce grand homme sans critique, de ce sublime rêveur non moins superficiel qu'attardé, et qui persiste à ne voir qu'une composition absolument barbare dans *Hamlet,* « cette tragédie des aliénés, ce Bedlam royal où tout le monde est insensé ou criminel, où la démence simulée se joint à la démence vraie, où le fou contrefait le fou, où les morts eux-mêmes fournissent à la scène la tête d'un fou, où l'on ne voit que des spectres, n'entend que des rêveries et le qui-vive des sentinelles, que le criaillement des oiseaux de nuit et le bruit de la mer [2]. » Ce qui prouve qu'on peut avoir en religion la foi de ses pères, descendre des croisés, tout en étant en littérature un excellent fils de

[1] *Mélanges historiques et littéraires.*

[2] *Essais sur la littérature anglaise et française.*

Voltaire. L'auteur du *Génie du Christianisme* contresigne ici l'arrêt de l'oracle de Ferney, et cet odéon des ombres où l'on n'entend plus que le criaillement des oiseaux de nuit vaut pour l'intelligence et la sagacité du jugement les mots de *sauvage ivre,* de *Gilles* et de *Pierrot* dont se sert le philosophe pour désigner agréablement William Shakspeare (Gilles) et ce faquin de Pierre Letourneur, son traducteur (Pierrot).

Voltaire au moins y mettait plus de malice. « Vous avez sans doute vu *Hamlet*, écrit-il à d'Argental (13 octobre 1769), les ombres vont devenir à la mode. J'ai ouvert modestement la carrière, on va y courir bride abattue... Nous allons tomber dans l'outré et dans le gigantesque ; adieu les sentiments du cœur ! » Comment ne pas saisir le grain de perfidie à l'adresse du polisson qui se permet d'aller si indiscrètement aux découvertes ? Le bon Ducis, poëte homœopathe s'il en fut, a beau ne donner au public français du Shakspeare qu'à doses infinitésimales, tout vulgariser, tout amoindrir, travestir les jeux du destin en banales intrigues de cour, les individualités en vaines abstractions vivantes, si peu qu'il fasse, il en fait trop, sa loyauté déplaît au maître. L'adorable violette du jardin de Shakspeare, son Ophélie, je le sais, a pris la physionomie conventionnelle d'une de ces princesses de tragédie qu'on appelle madame et qui sont filles de *tant de héros.* Très-honnêtement elle s'abstient de mourir pour ôter toute espèce de prétexte à cet ignoble et repoussant spectacle de fossoyeurs où « les morts eux-mêmes fournissent à la scène la tête d'un fou » ! Son Hamlet porte des manches à crevés, une toque de velours noir à cré-

neaux, et promène sur le théâtre une urne voilée contenant les cendres *d'un* père, avec lesquelles il se complaît à s'entretenir. Et cependant, aux yeux de Voltaire, bienfaiteur de l'humanité, si l'on veut, mais poëte de la plus insigne mauvaise foi, Ducis passe pour un novateur dangereux en ce sens que, nommant par son nom l'auteur qu'il défigure, Ducis montre, bien que de loin, où se trouve la carrière *si modestement découverte* par le philosophe de Ferney, ce qui n'empêche pas M. Auger de déclarer (1) qu'une monstruosité telle que l'*Hamlet* de Shakspeare ne saurait en aucun point être comparée à la *Sémiramis* de Voltaire. N'importe, cet *Hamlet* de Shakspeare, dégagé de son élément trivial et burlesque par la main de l'enchanteur Ducis, réussit momentanément en dépit des efforts et des cabales de Voltaire, s'opposant à ce que Lekain jouât le rôle, sous prétexte que ce n'était là qu'un ignoble *rifacimento* de *Sémiramis*, et ce fut quelques années plus tard son arrangement dans le même goût de *Roméo et Juliette* qui valut au vénérable Hahnemann de la poésie dramatique son entrée à l'Académie (4 mars 1779).

J'ai cité les mélanges historiques et littéraires de M. Villemain. On n'admirera jamais assez cette généreuse initiative, à deux pas du radotage d'un la Harpe appelant le *Roi Lear* une des pièces les plus absurdes de Shakspeare, — des inepties grotesques d'un Geoffroy s'étonnant de ne découvrir dans *Hamlet* « aucune trace des idées et de la manière de Sophocle », — et des emphatiques bévues d'un Cha-

(1) Auger, *Cours de littérature*, Paris, 1813, VI, 68.

teaubriand. Aujourd'hui, en France, Shakspeare a droit de cité. Parler de lui avec irrévérence, nul ne l'oserait. En revanche c'est à qui remaniera, arrangera, expliquera ses chefs-d'œuvre. On les édite en prose, en vers, en peinture, en musique. J'avoue que, parmi tant d'interprétations, quelques-unes m'épouvantent, l'interprétation musicale surtout. Il me fâche de voir des *librettistes* s'établir là comme chez eux, tailler leur pacotille dans cette pourpre et dans cet or. Ne suffirait-il pas de prendre l'anecdote et d'inventer quelque chose à côté? Ainsi procédait Scribe sous la dictée de Meyerbeer, mais Scribe était presque un maître, et mieux vaut peut-être, pour les imaginations sans ressort, travailler sur des *scenarios* tracés à l'avance. Jusqu'ici, les Italiens seuls avaient eu la spécialité de faire de ces remue-ménages dans les domaines du génie pour y installer plus ou moins commodément la musique. Voilà que peu à peu nous glissons sur leur pente. Pure stérilité, impuissance qu'il ne tiendrait qu'à nous de prendre pour un progrès du temps! Scribe, qui ne sut jamais écrire, se connaissait en situations musicales; les vers étaient mauvais, parfois risibles, mais le drame, debout et ferme sur ses pieds dès la première scène, marchait vers son dénouement à travers des péripéties saisissantes et de grands et pittoresques effets. Les *librettistes* d'à présent s'en tiennent à la besogne plus modeste d'adaptation; les rimes, bien que prétentieuses, n'en valent guère mieux, et la plupart du temps la pièce est nulle; car, lorsque, pour préparer l'emménagement de la musique, on a fait maison nette des beautés littéraires et philosophi-

ques, il ne reste plus de l'édifice que les quatre murs, et Shakspeare lui-même, en pareil cas, court risque de paraître pauvre. Quelques musiciens s'imaginent encore que ces grands sujets portent un homme. Qu'ils aident pour un moment au succès, que leur titre exerce sur l'affiche un immense prestige, oui, je le veux; mais l'œuvre définitive, le chef-d'œuvre ne s'en dégage jamais. Combien, avant M. Gounod, ont perdu leur peine sur ce poëme de *Roméo et Juliette,* et combien, après Spohr et lui, sont destinés à traduire pour la centième fois *Faust* en musique! On se figure que ces sujets-là vous portent, illusion! ils vous bercent pour mieux vous engloutir. De l'*Otello* de Rossini, tout n'a point surnagé, et le troisième acte seul répondrait peut-être aujourd'hui à l'idéal du maître.

Je l'ai mainte fois dit, les drames de Shakspeare sont pleins de musique; qu'on veuille extraire ces trésors de la mine, rien de plus naturel. Mendelssohn, dans le *Songe d'une nuit d'été*, Berlioz, dans sa symphonie de *Roméo et Juliette*, sur laquelle je reviendrai tout à l'heure, l'ont fait, et c'est la vraie, l'unique manière de s'y prendre. Interprétez, transformez, traduisez l'idéalité poétique par l'idéalité musicale, mais n'essayez pas de vous heurter, car vous vous y briserez, contre des scènes et des situations auxquelles, fussiez-vous Mozart ou Beethoven, vous ne sauriez rien ajouter, puisqu'elles sont le dernier terme de la poésie. N'avons-nous donc point assez abusé de Shakspeare? *To be or not to be* en cavatine! Vouloir embrasser ce qu'on ne peut étreindre, pourquoi? Beethoven passant par là se signerait plein d'épouvante; mais ce diable d'es-

prit gaulois ne réfléchit à rien et partant ne doute de rien. « Hamlet, se dit-il, un fils qui tue sa mère ou à peu près, des spectres à tout bout de champ, la comédie dans la tragédie, des scènes de folie pour tout le monde, un enterrement au cinquième acte, nous allons bien nous amuser! » Et l'on y va comme à Polichinelle. Erreur fort grave, car Polichinelle dure quelques minutes, et les drames de Shakspeare qu'on dégonfle ingénieusement de leur substance pour les soumettre à cette sorte de préparation *musico-spectaculeuse* durent cinq heures! Quel homme possédant quelque habitude du théâtre de l'Opéra n'avait prévu ce qui arriverait à *Don Carlos*? A quoi donc sert l'expérience? Et quand la musique s'est si mal accommodée du caractère philosophique d'un marquis de Posa, comment supposer qu'elle puisse tirer profit d'un drame qui du début à la fin s'agite dans les profondeurs de la conscience, d'un drame où l'amour joue un rôle si effacé, où l'idée esthétique et morale ramène inexorablement tout à soi, où les coupables et les innocents, les amis et les ennemis, les vainqueurs et les vaincus, tout le monde meurt, où finalement, comme pour châtier la faiblesse du héros qui n'a point su au moment donné se résoudre à verser le sang voulu, un bain de sang inonde le théâtre? A tout prendre, on admettrait le géant Beethoven méditant quelque symphonie sur une conception pareille. Tout le reste ne saurait être qu'un jeu de marionnettes auquel le public donnera tort ou raison, selon la somme d'agrément ou d'ennui qu'il en retirera.

Pour l'agrément, hâtons-nous de le dire, il y aura Mlle Nilson. Il était évidemment dans les desseins

de la Providence que la gracieuse cantatrice naquît en Suède pour représenter un jour à l'Opéra la Danoise Ophélie, « fille de tant de héros »! Voyez plutôt cette taille élevée et flexible, ce regard bleu et transparent, cette physionomie empreinte de toutes les mélancolies du Nord, ces longs cheveux blonds qui, dénoués et flottants, feront si bien dans une scène de folie; car ce sera la nouveauté de cet opéra d'*Hamlet*, de nous montrer ce qui jamais encore ne s'était vu, ni dans *Lucie*, ni dans *les Puritains*, ni dans *l'Étoile du Nord*, ni dans *la Muette*. A côté de la folie simulée d'Hamlet, il y aura la folie vraie de sa maîtresse, et ce que, dans la langue universelle dont il dispose, le le plus grand des poëtes qui jamais aient existé n'a point su ni voulu clairement définir, puisque la discussion sur cet éternel sujet se perpétue, — les violoncelles et les clarinettes, selon toute apparence, nous l'apprendront. « Bedlam royal, odéon des morts et des fantômes! » Chateaubriand, sans y songer, entrevoyait le programme, et si j'étais compositeur de musique et que j'eusse la faiblesse de vouloir écrire un opéra d'*Hamlet*, c'est à cette donnée-là que je me tiendrais.

II

Rentrons dans la littérature pour un moment. M. Taine veut absolument identifier Shakspeare avec Hamlet, tandis que les Allemands, et particulièrement Gervinus, prétendent qu'entre les divers types

de sa création Henri V est celui qui ressemble le plus au poëte. J'estime que des deux côtés on doit être dans le vrai, en ce sens que Henri V me paraît représenter la jeunesse et Hamlet l'âge mûr de Shakspeare. D'ailleurs la personnalité de l'homme, elle est partout et nulle part; chacun de ses drames en contient quelque chose sans qu'il soit possible de confronter celui-ci plutôt que celui-là avec tel ou tel événement de son existence. L'œuvre de Shakspeare me représente assez bien un monde derrière lequel un invisible créateur se dérobe. C'est donc ce monde qu'il faut interroger sans relâche pour se rendre compte et de la grandeur de l'individu et de quels efforts il fut capable. Je dis de quels efforts, car on aurait tort de s'imaginer que, même à de pareilles natures si prodigieusement douées, les conditions de travail et de développement progressifs puissent être épargnées. On naît Shakspeare, et on le devient. Toute couronne, même celle de l'intelligence, veut être conquise, et l'aigle ne vole que lorsque ses ailes ont poussé. L'ignorance de Shakspeare est une de ces vieilles histoires qui désormais n'ont plus cours. Ce qu'on n'ignore point aujourd'hui, c'est qu'il savait tout ce que savait son temps, plus ce quelque chose que l'instinct divinatoire révèle au génie, et ce temps placé sur la limite de deux mondes, entre le moyen âge plein de fantômes qui sombre dans l'océan du passé et l'ère nouvelle dont l'aurore va poindre, — ce temps, il faut le reconnaître, était merveilleusement combiné pour aider aux facultés créatrices dans tous les genres. Aussi quel mouvement et quel essor! Luther, Colomb, Michel-Ange, Raphaël, Dürer, Tasse, Pales-

trina, Calderon, et finalement pour terme suprême l'enchanteur Prospero-Shakspeare.

La réformation gouvernait l'Angleterre; Londres, par l'activité de son commerce, l'accroissement et le bien-être de sa population, comptait au premier rang des capitales de l'Europe; la liberté de penser ouvrait à l'intelligence des horizons nouveaux. Avec le sens de l'antiquité renaissante, le goût des langues anciennes s'éveillait; la poésie classique, la mythologie, passionnaient les hautes classes à un point qui ne s'est jamais vu. Les jeunes filles apprennent le grec et le latin; la reine Élisabeth lit Isocrate, traduit Horace et Plutarque. Ses appartements étaient tapissés de sujets empruntés à l'*Énéide,* et lorsqu'elle apparaissait au matin Diane en personne la recevait, invitant la vierge-reine à chasser dans cette forêt de Windsor où pour sa chasteté nul Actéon n'était à craindre. « Une étoile dansait au ciel quand elle vint au monde! » Pas un gala de cour, un *drawing room* où l'allégorie ne serve à la glorification de la gracieuse et docte souveraine. Ce commerce avec les dieux, les nymphes et les satyres de l'antiquité s'était peu à peu, d'en haut, répandu dans le peuple, et s'y mêlait avec la croyance aux fées, aux elfes, aux géants, aux kobolds, aux fantômes, devins, sorciers et nécromanciens. Instant d'arrêt pour les sciences et la poésie au lendemain des plus terribles guerres qui aient ensanglanté le vieux sol anglais! Le siècle finissait à peine de ces combats à outrance, de ces furieuses luttes dynastiques dont les horreurs chevaleresques semblent encore accroître la profondeur de la scène. Quels temps furent jamais plus favora-

bles pour l'avénement d'un grand poëte? Le présent, l'avenir, lui soufflent au visage leurs fraîcheurs matinales : liberté de conscience, libre examen! Le soleil du passé, qui se couche derrière lui, laisse en se retirant dans son âme comme un dernier reflet des épouvantes, des traditions et des superstitions du moyen âge, et comme celui que l'esprit de Dieu porte au-dessus des flots, l'orgueil de tout un peuple, l'orgueil de la grande nation britannique le soutient!

Shakspeare n'a qu'à se laisser faire, qu'il soit ce qu'il voudra, profond ou jovial, grave ou léger, mélancolique ou bouffon, terrible ou fantasque, la sympathie, les applaudissements de son temps ne lui manqueront pas. Entre ce poëte si bien venu à son heure et l'Angleterre, l'accord règne d'avance, accord intellectuel, moral, préparé par l'éducation, commandé par l'instinct de race. « Shakspeare, dit Gervinus, c'est la race saxonne; » mieux vaudrait dire : « Shakspeare, c'est l'Angleterre; » car ces œuvres que l'esprit humain revendique aujourd'hui comme sa propriété furent bien le produit d'un moment et d'un pays, et c'est avant tout à son temps que s'adresse le génie de Shakspeare. Il fait ce qu'il veut; je le répète, son art est un miroir où la nature et le monde se reflètent, il reproduit ce qu'il voit, et comme il ne voit que la nature, n'entend que le vrai, il se trouve avoir écrit pour tous les temps. Chercher la vérité fut son génie, mais la rendre avec cette exactitude, cette précision, fut son art, sa science. Assez parler d'instinct, de divination! Shakspeare savait. Avant d'avoir encore quitté Stratford, il lisait Plaute. Son premier essai dramatique.

les Méprises, est une imitation libre des *Ménechmes*, dont le texte latin ne fut traduit en anglais que quatre ans plus tard.

On voit par ses œuvres mêmes qu'il puisait aux sources originales ; il était assez familier avec le français et l'italien pour aller y prendre de première main les ballades et les nouvelles qui servent de sujet à quelques-uns de ses drames. Avant d'écrire *le Marchand de Venise*, *Roméo et Juliette*, *Othello*, Shakspeare, c'est un fait désormais constant, fit un voyage en Italie, et comme Albert Dürer et les grands artistes du Nord parcourut les localités célèbres, étudia sur place les mœurs qu'il devait si merveilleusement mettre en lumière. Quel passant a jamais traversé Vérone sans y évoquer le souvenir de *Roméo et Juliette?* Deux chroniqueurs qui, bien avant Bandello et Girolamo della Corte, ont raconté cette ineffable tragédie d'amour, Luigi da Porta et Masucchio de Salerne, en placent le théâtre à Sienne ; mais Shakspeare a voulu que ce fût Vérone, et la poésie, une fois de plus, a, selon le mot d'Aristote, vaincu l'histoire. Essayez donc de chercher la trace des deux amants ailleurs que dans la Vérone des seigneurs de la Scala ! Parmi les trente-six palais dont s'enorgueillit encore aujourd'hui la fière cité du moyen âge, il en est au moins trois où l'on aimerait à se représenter la scène du bal. Ces fenêtres à ogives, ces balcons de marbre si curieusement fouillés, ces vastes murs couverts de fresques à demi effacées, on se plairait à les interroger. N'est-ce point là en effet que Roméo, déguisé en pèlerin, rencontra pour la première fois Juliette, et que l'adorable enfant à cette apparition sou-

daine s'écria dans le naïf pressentiment de sa destinée :

> Come hither, nurse: what is yon gentleman?
> Go, ask his name: — if he be married,
> My grave is like to be my wedding bed.

Eh bien! non, l'ironie des choses a voulu que les lieux immortalisés par la plus poétique des légendes fussent aujourd'hui une auberge de rouliers. Non loin de la *Piazza delle Erbe,* dans la *via Cappello*, s'élève un bâtiment massif, dégradé, suant la puanteur. Dans la cour humide, les poules gloussent sur le fumier, les charrettes attendent que les gens du marché reviennent atteler. Comme nous rôdions silencieusement autour de l'édifice, la *padrona*, une robuste commère haute en couleur nous engagea verbeusement à parcourir les salles intérieures du palais; c'était déjà trop du dehors! Un chapeau taillé dans la pierre au-dessus de la porte dénonce au regard de l'étranger la résidence supposée, sinon très-authentique, des *Cappelletti,* et ce qu'on peut dire de mieux à l'avantage de cette masure, c'est qu'elle est assez vieille pour avoir vu les temps du prince Escalus :

> Che'n su la scala porta il santo uccello.

A l'extrémité sud de la ville, dans le jardin de l'orphelinat des franciscains, on vous montre le sarcophage où jadis les corps des deux amants furent scellés. Près de là s'élevait le cloître du bon frère Laurent, que la chronique nomme Leonardo. Il fut un temps où ce cercueil de marbre servait de ba-

quet aux lavandières et d'abreuvoir aux animaux. Hélas! qu'est-ce que de nous et de la poésie? que deviennent les choses? La villa de Mécène avec ses cascatelles est une fonderie, le Styx fait tourner des moulins, on pêche des huîtres grasses dans l'Averne, le Forum de Rome est un champ aux vaches, et le cercueil de Juliette une auge à pourceaux! Cependant l'horrible profanation eut son terme, la pieuse relique fut rendue au culte des touristes, et, le croira-t-on? celle qui remit en honneur ce poétique souvenir s'appelait Marie-Louise, la veuve inconsolable de Napoléon, la sentimentale Juliette du Roméo corse!

N'importe, ici les curiosités n'ont que faire. Il suffit de poser le pied sur ce sol de Vérone pour se sentir à l'instant en plein théâtre de la plus romantique des histoires que le génie d'un poëte ait immortalisées. Vérone tout entière, avec son architecture moyen âge, ses palais silencieux, ses églises de marbre, ses magnifiques ponts, ses tours superbes, ses jardins en terrasse, ses cimetières, ses vieux débris d'antiquités romaines, — la romantique Vérone se montre à vous comme le cadre naturel, indispensable du poëme de Shakspeare, et les âmes de Roméo et de Juliette, partout ailleurs absentes, répondront éternellement à qui saura les évoquer dans ce petit coin de terre de *Santa-Maria-l'antica*, où, non loin des splendides tombeaux des héros de sa race, reposent les ossements de l'excellent prince qui, rappelant à la concorde tant de pères et de chefs de famille désolés par ces sanglantes funérailles, s'écrie en joignant leurs mains au-dessus des cadavres des deux innocentes victimes :

« Le jour d'aujourd'hui apporte un sombre apaisement; le soleil se voile de douleur; allez et vous entretenez de ces tristes choses. Il y en aura de pardonnés, d'autres qui seront punis, car onc ne fut plus lamentable histoire que celle de Juliette et de son Roméo [1] ! »

A Londres, Shakspeare ne cessa point de vivre en communication avec les esprits les plus cultivés de son temps; histoire, poésie, critique littéraire, philosophique et théologique, il lisait tout; les ouvrages nouveaux dont ses moyens ne lui permettaient pas d'enrichir sa bibliothèque, déjà pourtant fort respectable, passaient des mains du comte Southampton, son ami, dans ses mains. Avec cette sûreté de coup d'œil, cette ouverture, cette profondeur d'intelligence, cette instantanéité de perception, on devine ce que devaient produire ces lectures. C'était l'abeille faisant son miel de tout. A chaque page de ses œuvres, vous en avez le témoignage. Il savait par cœur la rhétorique de Wilson, l'histoire naturelle de Pline, tenait commerce avec les Grecs et les Romains, les Italiens et les Espagnols. Et toutes ces notions studieusement emmagasinées, toutes ces clartés si diverses, se transformaient ensuite par la méditation, l'observation, le travail secret, inconscient du génie, en facultés originales, en forces immédiates, en éléments personnels de vie et de

[1] A glooming peace this morning with it brings;
The sun, for sorrow, will not show his head;
Go hence, to have more talk on these sad things;
Some shall be pardon'd, and some punished !
For never was a story of more woe
Than this of Juliet and her Romeo.

(*Roméo et Juliette*, scène dernière.)

création. Autrement comment nous expliquerions-nous cette incroyable justesse dans les descriptions, cette science imperturbable des lieux, des mœurs et des usages, cette infinie et suprême connaissance du détail que la simple expérience pratique ne donne pas, et qu'au plus profond de l'abîme le génie de son œil de faucon ouvert dans l'espace s'en va saisir?

Que fut Shakspeare dans sa jeunesse? On se le demande encore. Que ne fut-il pas? Tour à tour apprenti gantier, garçon marchand de laine et garçon boucher, tout cela pour se rendre utile à son père, puis maître d'école et greffier chez un des sept avocats de sa ville natale, ce qui ne l'empêche pas de se farcir la cervelle de médecine et de théologie. « Jurisprudence et philosophie, théologie et médecine! » c'est le répertoire du docteur Faust, mais, grâce à Dieu, sans que la moindre diablerie intervienne, et cette fois pour la plus grande gloire de la seule humanité.—Parmi tant d'ouvrages fouillés dans ce monde qu'on appelle l'œuvre de Shakspeare, tant de volumes considérables où d'illustres spécialistes se sont appliqués, la *faune* de Shakspeare, sa *flore,* sa *médecine légale,* sa *géographie,* il en est un, que j'ai là sous les yeux, uniquement consacré à relever, à commenter sa vaste érudition biblique. Et sa physique donc? et son astronomie? César parlant de la fixité de l'étoile polaire, Cressida invoquant, bien avant que Newton soit né, les lois de la pesanteur et de l'attraction! « Mon amour, dans sa puissance et dans sa force, est comme le centre éternel de la terre, lequel attire tout à soi! » A lire ses drames-chroniques, on jurerait qu'il a

vécu l'histoire d'Angleterre depuis Richard Cœur-de-Lion; ses connaissances nautiques sont d'un capitaine de vaisseau. On lui reproche d'avoir mis la mer en Bohême, fait de Delphes une île : erreurs graves sans doute; mais à côté de la topographie véritable il en est une symbolique bien autrement utile en poésie, et dans celle-là Shakspeare n'a jamais failli. En Danemark comme en Égypte, il est chez lui, et Vérone aussi bien que Syracuse, Venise, Athènes, non moins que Chypre, l'ont eu pour citoyen.

Voilà pour le monde extérieur; quant aux principes sur lesquels se fonde son art de créer des caractères, Hamlet, dans la scène des comédiens, se charge de les formuler devant nous. « Dans le passé comme dans le présent, l'unique but du théâtre est la nature. Qu'il vous suffise en quelque sorte d'offrir un miroir à la nature, un miroir où la vertu réfléchisse ses propres traits, le vice son image exacte, où le siècle imprime sa physionomie... » La vie sous toutes ses formes, la vérité partout et toujours, il ne connaît pas d'autres secrets. Et quelle abondance de caractères, quelle variété de types! De Roméo à Richard, d'Hamlet à Macbeth, de Timon à Iago, quelle suite nombreuse d'individualités tragiques ou bouffonnes, de personnalités intermédiaires : courtisans éhontés, faux amis, flatteurs infâmes! Opposez *le Roi Lear* aux *Joyeuses Commères de Windsor,* le *lacrymæ rerum* d'un monde qui s'écroule à la bagatelle amusante, le clair de lune du *Songe d'une nuit d'été* aux grondements du tonnerre de Dunsinan. Ici lady Macbeth et les filles dénaturées, là Juliette, Ophelia, Desdemona, Cordelia, Mi-

randa, Porcia, Perdita, Imogène! Et toujours à côté du personnage dominant une figure un peu en sous-ordre qui le complète, un autre *moi* caché dans les profondeurs de l'être, et dont il importe de montrer au spectateur l'existence qui, pour le moment, disparaîtrait sous l'orageux conflit des passions : Horatio dans *Hamlet,* le fou dans *le Roi Lear,* Mercutio, Benvolio dans *Roméo et Juliette,* Alcibiade dans *Timon!* La nature elle-même devient partie intégrante du drame, joue son rôle : révélations secrètes de la vie de l'âme, mystérieux pressentiments, symbolisme! Quand un roi Lear tombe, il convient que la nature se trouble et prenne part à ce désastre épique, à l'écrasement de cette majesté. C'est la nuit, au bord de l'abîme, que le sceptique Hamlet recueille les confidences du spectre de son père, et la belle Ophélie, après s'en être allée de vanité en folie, tombe du saule et se noie. Les jardins de Belmonte dans *le Marchand de Venise,* l'adorable scène du balcon dans *Roméo et Juliette,* tableaux inspirés du même symbolisme ! *Matrices omnium, id est elementa rerum,* dit Paracelse. Shakspeare remonte aux matrices des choses, épouse l'idée mère et ne s'en sépare plus. Qu'on interroge les premières scènes du *Jules César*, de *Coriolan*, de *Macbeth*, tout l'avenir de la pièce est là, préparé, présenté. Brutus méditant sur les futurs destins de Rome regarde le ciel et le trouve fermé; César marchant au Capitole, où les poignards l'attendent, fait taire les musiciens qui l'accompagnent. Métaphysique si l'on veut; mais quels coups de théâtre valent de pareils traits?

On n'expérimente point avec Shakspeare. Rien d'inutile, partant rien à couper, l'idée est une. Cha-

cun répond de tous et tous de chacun; l'esprit du personnage dominant règne sur l'ensemble et pénètre les moindres détails. Dans *Roméo et Juliette*, par exemple, l'amour anime tout, féconde, embaume, réjouit tout. Comme dans ces nuits de mai où le rossignol chante, où des grappes de lilas et d'aubépines s'exhalent d'ineffables ivresses, tout le monde est sous le charme de l'amour, tous, depuis la nourrice jusqu'aux amis du jeune gentilhomme véronais, jusqu'aux infimes serviteurs causant, bavardant, plaisantant, ironisant. Avec Lear, le ton se hausse, la nature humaine est dépassée, nous sommes chez Eschyle et n'en bougeons, car la majesté royale est en jeu; dans *Hamlet,* au contraire, c'est à qui raisonnera, ergotera. Polonius, bonté divine! Polonius lui-même qui philosophe, et les fossoyeurs qui s'en mêlent aussi! Et cela, — ne le perdons jamais de vue, — chacun selon son mode particulier d'éducation, son rang et les mœurs de la classe où il est né, car avec Shakspeare les gens du commun ne parlent point comme les princes. La prose et les vers viennent à leur tour, et ces modulations dans le langage, loin d'être un effet du caprice ou de la fantaisie du poëte, sont peut-être ce que l'art de créer des caractères a produit de plus savant. Je me suis bien des fois donné le plaisir d'étudier Shakspeare au point de vue de ces tonalités du langage; il y a là sans aucun doute les plus intéressantes découvertes. Tel passage pris au hasard contient en quelques lignes tout un personnage. L'amour, selon que les types gracieux dans lesquels il s'incarne sont du Nord ou du Midi, a ses irradiations caractéristiques, la mélancolie creuse

son contre-point, la vantardise embouche son trombone. A ce discours prétentieux, infatué, à ce grossier contentement de soi, je reconnais le marchand enrichi, le parvenu Capulet; ce flux de mots incohérents, ce pathos émouvant et vulgaire, ce perpétuel gloussement de la poule couvant son poussin, me disent : Voilà la nourrice, et ces railleries échangées bruyamment, ces provocations et ces ripostes me suffisent pour savoir, même en fermant les yeux, quelle espèce de monde occupe la scène. Partout la loi de l'expression observée dans ses nuances les plus délicates, partout l'accent qui convient à la situation, au caractère, à la disposition spéciale où ce caractère se trouve être pour le moment.

Nul n'est allé si avant dans la peinture du portrait, dans la *physionomistique*, pour employer un mot barbare qui mieux que tout autre exprime ma pensée. Shakspeare, qui, dans les grandes lignes de ses conceptions, se rapproche des Grecs plus qu'aucun moderne, s'en éloigne par le détail, le rendu, le fini des caractères. L'art grec crée des types, Shakspeare individualise. C'est la différence de l'école hollandaise avec la plastique des anciens. De là, cette variété d'idiomes, cette intervention soudaine du burlesque, du trivial en plein cothurne, qui donne, par le contraste, à son style un ressort si vigoureux et fait de lui le plus grand comique en même temps que le plus grand tragique qui fut jamais. On l'a comparé à Rembrandt. Il est tout aussi bien Raphaël, Michel-Ange, Rubens, mais garde ceci de commun avec l'école hollandaise de savoir marier, en d'imperturbables conditions, à son idéal, le réel, le vulgaire même, pourvu qu'il soit humain.

III

ci, j'arrête, il en est plus que temps, ces réflexions sur Shakspeare, et je me demande si, avant d'aborder un des plus grands sujets qu'il y ait au théâtre, M. Gounod a bien réfléchi aux conditions nouvelles qui s'imposent désormais au musicien assumant une pareille tâche. Ces conditions, en effet, ne sont plus telles qu'aux beaux jours des Steibelt, des Zingarelli, des Vaccaï et des Bellini. A cette bienheureuse époque, la mélodie suffisait aux nécessités d'une partition. Un compositeur s'inspirait de l'idée telle quelle de son poëme, et partait de là pour écrire des cavatines, des duos, des chœurs et des morceaux d'ensemble. Nous rions aujourd'hui du système. Ce que nous avons inventé vaut-il beaucoup mieux?— Je chante des cavatines, disaient les Cimarosa, les Rossini, les Bellini, parce que c'est ma vocation, ma langue à moi, et qu'autrement la mélodie m'étoufferait. — Nous avons changé tout cela, ou plutôt tout cela désormais est changé. Il ne s'agit point de recommencer l'éternel procès. Décadence ou progrès, bien ou mal, question oiseuse et rebattue qu'il faut maintenant laisser aux braves gens en quête d'un bon dada de manége pour leur petit carrousel hygiénique.

L'art musical va se compliquant de plus en plus, voilà le certain. De simple qu'il était, il devient complexe. Comme ces fleuves qui débordant entraînent dans leur cours mille débris, à mesure qu'il avance, nous le voyons se grossir d'une foule d'élé-

ments étrangers qu'il charrie vers l'océan. Bienfait ou fléau, n'en remercions, n'en accusons personne que le temps, dont c'est l'œuvre et qui ne veut plus de mélodistes purs. La preuve, c'est qu'il a cessé complétement d'en produire, même en Italie, où, — singulière coïncidence et qui ne pouvait échapper à la sagacité critique d'un Rossini, — avec le règne de la politique a commencé l'avénement de la musique de chambre et du quatuor!

Aujourd'hui donc, au plein d'une transformation très-discutable en ses avantages, mais sur laquelle il n'y a pas à revenir, étant donnée la somme de littérature, de richesses extramusicales dont le trésor d'une partition doit abonder, écrire à l'italienne une partition de *Roméo et Juliette* passerait pour une de ces entreprises qui peuvent réussir devant un public attiré par la foire de l'exposition et ne sachant où porter son argent et son enthousiasme désœuvré, mais qui déconcerterait la légitime attente des gens formés aux leçons de l'art du temps. D'ailleurs M. Gounod n'est point un mélodiste, et sur ce terrain de la cavatine Bellini le battra toujours. Est-ce un lettré? Je l'entends dire aux musiciens; mais alors il faut que sa littérature se soit plus spécialement appliquée aux anciens, comme on pourrait au besoin s'en convaincre en parcourant certaines de ses partitions, — *Sapho, Ulysse, Philémon et Baucis,* — car à coup sûr Shakspeare n'est pas son fait, et l'on s'étonne, en présence de cette partition de *Roméo et Juliette*, qu'une imagination si ingénieuse et si curieusement douée n'ait pas mieux su rendre le caractère d'un tel sujet. A défaut de science (de science littéraire, bien

entendu, et d'intime connaissance de l'œuvre de Shakspeare), il semble que la divination aurait dû agir ; point du tout. Impossible de faire parler aux instruments une langue plus élégante et plus diserte. Cette musique, langoureuse, jamais passionnée, rarement en situation, a des détails qui vous enchantent, des enroulements décoratifs qui vous rappellent les arabesques de Raphaël dans les loges du Vatican. Beaucoup d'afféterie, de maniérisme, une mosaïque d'idées abstraites, quelque chose de posthume jusque dans l'instrumentation, rien pour le cœur, rien pour les sens, mais par moments les plus délicates gourmandises pour l'esprit : tout cela presque sans rapport avec le sujet et se contentant d'effleurer l'anecdote. Il y a quelque part, tandis que le page de Roméo va et vient cherchant son maître, vingt ou trente mesures de symphonie qu'on croirait écrites par la plume d'un Mendelssohn. M. Gounod se complaît à ces divagations.

On prétend que le véritable sens d'une lettre se doit lire dans les interlignes ; c'est dans ces morceaux *à côté*, dans ces intermèdes, qu'il faut étudier les partitions de M. Gounod. Je dis les partitions, car il en est de celle-ci comme des autres : absence complète de vie dramatique, de vérité, de couleur, d'originalité dans la peinture des caractères, et dans l'expression des sentiments le style conventionnel de la tragédie classique ; en revanche, un luxe inouï d'accessoires, mille floraisons plus ou moins parasites, des méditations en majeur et en mineur, des préludes, des *suites* pour l'orchestre et pour les voix, des feuilles d'acanthe fouillées dans le plus pur paros par le ciseau le plus savant. Il se peut

qu'au théâtre M. Gounod n'occupe qu'un rang secondaire, qu'il passe pour un peintre médiocre des passions ; toujours est-il que je ne connais pas de plus fin, de plus expert ornemaniste. Que de curiosités amusantes dans cette partition, et quel choix *avantageux* des plus jolis dessins sur étoffe ! Une ouverture à compartiments comme dans le *Vaisseau fantôme*, des processions avec la croix et la bannière et l'orgue comme dans *Mireille*, des estocades et des papotages d'amoureux à la fenêtre comme dans *Faust!* Avec cette manie qu'on a de ne plus faire de pièce et de tailler brutalement dans un chef-d'œuvre les cinq ou six scènes principalement pittoresques qu'on présente au public en manière de tableaux, sans se donner la peine de les relier entre elles par le moindre ressort dramatique, on en arrive à produire cette mirifique illusion qu'il vous semble toujours assister au même spectacle. « Ça, *Roméo et Juliette!* s'écriait plaisamment un de nos voisins de stalle ; mais non, c'est encore Faust et Marguerite, vous verrez que nous n'en sortirons jamais ! Il n'y a que le décor de changé ; ce qui se passait *côté cour* se passe maintenant *côté jardin* ou *vice versâ*, voilà l'unique différence. » A quoi nous aurions pu répondre : « Vous vous trompez, c'est bien *Roméo et Juliette* qu'on a voulu faire, mais si peu, qu'en vérité Shakspeare ne s'y reconnaîtrait pas ! »

Steibelt, Zingarelli, Vaccaï, Bellini, avaient-ils donc tari la source, épuisé tout ce qu'il y avait à dire, et fallait-il absolument s'en tenir à l'éternelle anecdote des amants de Vérone ressassée par les librettistes italiens? Aujourd'hui comme avant, le

Roméo et Juliette de Shakspeare reste à faire. Qui ne se rappelle cette magnifique exposition d'un mouvement si beau, si entraînant, si musicalement dramatique, véritable prologue de la pièce, auquel on a substitué une exhibition de figures de cire récitant une mélopée? Toujours des tableaux vivants, des vignettes qu'on encadre dans de la musique! Shakspeare ne connaît, lui, ni ces mignardises ni ces *trucs;* il va de prime saut à la vie, à l'action. Cette première scène de *Roméo et Juliette* n'a trouvé son pendant au théâtre que dans l'introduction du *Don Juan* de Mozart. Point de paroles vaines, de tirade: le drame se pose de lui-même : d'abord les serviteurs des deux maisons rivales engagent la querelle, puis insensiblement le flot de haine s'enfle, grossit, devient torrent; c'étaient des valets tout à l'heure, voici maintenant les clients, les amis, les chefs des deux familles accourant l'épée à la main, et finalement le duc souverain. Je défie qu'on imagine une entrée en matière plus grandiose. Sur un pareil motif, sur cette large et forte assise, l'homme qui a écrit le premier acte de *l'Africaine* aurait établi carrément le péristyle de son œuvre. M. Gounod, très-circonspect, l'écarte et lève la toile sur le bal. Sa pièce s'ouvre comme un opéra italien, comme *Rigoletto.*

Cueillez les roses
Pour nous écloses !

Après un air du père Capulet, air qui ne serait pas déplacé dans la bouche du signor Magnifico de la *Cenerentola*, Mercutio dit sa chanson de la reine Mab. J'écoute cet orchestre charmant, délicat, qui

s'épuise en mille gentillesses descriptives, et je pense au *scherzo* de la symphonie de Berlioz. Enfin Juliette se montre, et tout de suite un motif de valse comme dans *Mireille*. Ne perdons pas de temps, s'il vous plaît. Attendrons-nous la scène des tombeaux pour tirer nos feux d'artifice? Il faut bien s'égayer un peu ; nous n'aurons pas toujours quinze ans.

Quinze ans, ô Roméo ! l'âge de Juliette !

a dit Alfred de Musset pressentant Mme Carvalho dans ce rôle. La cantatrice enlève cette valse avec une bravoure extraordinaire. Pour la légèreté, la sveltesse de la désinvolture, ce n'est peut-être pas tout à fait l'alouette; mais pour la voix, c'est à coup sûr le rossignol :

It was the nightingale, and not the lark.

N'importe, je ne puis me faire à de pareils anachronismes, et ne saurais voir sans tristesse Juliette ainsi déguisée en Elvire des *Puritains*. A la place de ce *trois-temps*, donnez à chanter à Mme Carvalho la polonaise d'entrée, *Son vergin vezzosa*, et ce sera, pour la couleur locale et le caractère dramatique, absolument la même chose, plus la mélodie de Bellini, laquelle a du moins l'avantage de ne pas être une redite du *Bacio*.

Il est de mode aujourd'hui d'étaler à tout propos les principes de M. Richard Wagner. Pas un musicien, du plus obscur au plus renommé, qui ne s'imagine devoir à sa propre considération de montrer

aux honnêtes gens qu'il connaît cette formule, ainsi que la manière de s'en servir : « Dépêchez-vous d'user de ce remède pendant qu'il est en train de guérir, » disait un médecin homme d'esprit. La recette du fameux docteur de Bayreuth est un peu de ce genre. Nous l'employons à tout pour le moment, et, comme c'est principalement de la mélodie qu'elle a pour objet de guérir son monde, il va sans dire qu'elle trouve des clients fanatiques parmi ceux-là surtout que le mal n'a jamais affectés. Quoi qu'il en soit, cette drogue-là fait son chemin; les uns l'emploient à haute dose, et tout aussitôt on les voit crever, tandis que d'autres mieux avisés, M. Gounod, par exemple, ne la mêlent à leur économie que dans une sage mesure. Le *wagnérisme* a cela de bon qu'il nous sert généralement à maximer notre impuissance. La mélodie me tient rigueur, périsse la mélodie! Je n'ai jamais su ni construire un finale, ni développer un morceau d'ensemble, proclamons le règne de la mélopée, que nous appellerons la *mélodie continue,* justement parce qu'il n'y a pas de mélodie [1] : *Lucus a non lucendo!* Ce qu'une saine interprétation de la doctrine ne saurait approuver chez M. Gounod, c'est son hésitation. Sans aucun doute, il croit au wagnérisme; mais sa pratique a des lacunes, sa foi ne s'étend point au-delà de telle ou telle circonstance. Que le système cesse un moment d'être un prétexte à son manque d'inspiration,

[1] Et qu'il ne saurait y en avoir; mélodie *continue, infinie,* étant une expression dont les deux termes impliquent contradiction. Qui dit mélodie, dit une forme parfaitement déterminée, ayant un commencement, un milieu et une fin.

et l'inconstant disciple s'empressera de tourner le dos au système; qu'une mélodie lui parte aux pieds tandis qu'il est en train de piocher le sol de la mélopée, et soudain il va planter là sa stérile besogne pour courir après la mélodie, fût-ce une valse, un pont-neuf. En ce sens, M. Gounod me rappelle cette belle dame du siècle dernier qui, à la cour, au théâtre, dans les salons et jusque sur le turf, bataillait pour *Tanhäuser* et *Lohengrin*, et, rentrée chez elle, dans l'intimité, n'avait pas de plus exquis régal que de jouer à tour de bras sur son clavecin les motifs de *la Belle Hélène,* de *la Vie parisienne* et de *la Grande-Duchesse de Gerolstein!*

IV

Le *Roméo et Juliette* de Shakspeare m'apparaît comme un immense contre-point, comme la *fugue* la plus savante, la plus forte, la plus vaste qui se puisse écrire sur le thème amour. Tout le domaine est parcouru, mesuré, décrit par le poëte, de la fleur la plus tendre au fruit en sa plénitude, de la hauteur à l'abîme, de la joie et de la folle ivresse à l'infortune la plus navrante, au désespoir, à la mort! Et le secret de la prodigieuse attraction de ce drame, de son irrésistible intérêt, c'est qu'il ne représente pas seulement *cet* amour, mais l'*amour*, — l'amour dont tout être vivant et pensant a plus ou moins senti l'atteinte. Rayon du ciel, étincelle divine tombée d'un globe supérieur sur notre terre de misère, l'amour ne saurait jamais s'amalgamer avec le monde. Quoi qu'il fasse, il lui faudra vivre de douleurs et de privations, lutter, combattre dans la

peine, le deuil et l'agonie, ou s'aplatir dans le terre-à-terre et l'ennui quotidien du ménage. L'amour, messager d'en haut, foule en étranger le sol de ce monde, celui à qui Dieu confia le rayon sacré porte en soi comme un symbole mystique. C'est un élu; un signe particulier le désigne à la haine, à l'outrage. Il peut renoncer aux douceurs de la vie, se préparer aux épreuves, à la souffrance, au martyre, et cependant c'est un élu! Au plus profond de son être brûle une flamme idéale qui lui fait mépriser les biens que les autres convoitent, et l'élève au-dessus des besoins, des ambitions et des désirs vulgaires : il est comme ces Decius qu'un grand dessein possède, et qui, dévoués à la mort, aspirent, dans l'air même du gouffre qui va les engloutir, les ivresses d'une volupté à jamais interdite au bourgeois paisible et bien repu. Cette consécration divine de l'amour, cette glorieuse marque d'élection qui ne permet à ceux qui en sont l'objet ni le calme ni la félicité du monde, qui les voue au contraire aux douleurs et au renoncement, cette existence dont l'irradiation n'a guère qu'une seconde, Shakspeare l'a symbolisée dans *Roméo et Juliette*. Et comme, sans que la grande majorité aille au fond du mystère, tous les cœurs en apportent en naissant le secret pressentiment, on peut compter que l'œuvre du poëte vivra aussi longtemps qu'il y aura des hommes sur la terre. Je vais plus loin, et je reconnais la nécessité de la souffrance pour ces infortunés bienheureux que la grâce divine a choisis. Ces héros de l'amour sont les porte-drapeau dans la bataille, et, si la destinée ne les ménage pas, c'est qu'ils ont la gloire de tenir en main l'oriflamme.

V

Inutile d'ajouter que le personnage de M. Gounod n'a rien de cette foudroyante insolation. C'est un doux et madrigalesque jeune homme, un bel amoureux bien dolent, qui n'en finit jamais et se promène au clair de lune en rêvant de Mendelssohn sous le balcon de Juliette, comme Faust sur la fenêtre de Marguerite. Se figure-t-on un épais et lourd comédien jouant ce rôle, type éternel de jeunesse, d'élégance et de courtoisie ! Les Italiens, avec leur sens du drame musical, ont compris la difficulté, et de tout temps essayé de la tourner en faisant remplir le rôle par une femme. On y a vu tour à tour la Malibran, inspirée et sublime, la Judith Grisi, charmante et valeureuse dans la fière cavatine de l'opéra de Bellini, pathétique dans le finale, dont elle et sa sœur Giulia enlevaient la superbe strette avec un enthousiasme radieux. Ce n'était point Shakspeare sans doute, mais c'était de la jeunesse, de la mélodie et de la beauté ! On avait devant soi, fût-ce par éclair, quelque chose de vivant et de passionné. Il y a quelques années, Johanna Wagner chantait en Allemagne l'opéra de Bellini, et j'avoue n'avoir jamais rencontré sur la scène de Roméo plus accompli. Voix inégale, bien que formée au grand style et capable de puissants effets, la cantatrice laissait à désirer ; mais, comme physionomie du personnage, c'était admirable. Élévation et sveltesse de la taille, traits charmants, de la dignité dans la grâce, de la virilité dans l'adolescence, et avec cela de l'émotion, du sentiment, l'art et l'autorité d'une

tragédienne ! Je sais l'objection musicale ; il faut que dans un opéra la voix de ténor résonne au premier rang. Toutefois, sans marchander aux timbres les priviléges qui leur sont dus, nous entendons qu'il soit permis de réclamer en faveur de l'illusion théâtrale. Or, je le demande, est-il possible de se figurer un seul moment, un seul, Roméo sous l'apparence de certains coryphées dont la voix même est de mauvais ton ? Quant à Mme Carvalho, passe encore pour Marguerite, quoique ce fût déjà bien se risquer ; mais Juliette ! Juliette a quatorze ans. Musset, que nous citions plus haut, dit quinze ans pour les besoins de ses vers, mais Juliette n'en a que quatorze, et point sonnés encore :

> Or Lammas-eve at night shall she be fourteen.
>
> (Acte Ier, scène III.)

Si l'effet musical peut avoir à tirer quelque profit de ces sortes de distributions anormales, il n'en est pas moins vrai que le drame y perd tout son intérêt, et je parle ici non-seulement de l'illusion physique absente, mais de la vérité d'expression à laquelle il vous faut, bon gré, mal gré, renoncer. Dans l'exécution de l'ouvrage de M. Gounod, Mme Miolan ne se contente pas d'être une cantatrice remarquable, elle rencontre à certains endroits l'accent de la passion. Malheureusement cette passion-là n'est point d'une Juliette. Même au sortir du lit nuptial, la jeune amante de Roméo doit ignorer cette furie, ces impétueux élancements. Ce n'est plus la scène du balcon, ce n'est plus Juliette,

naïve jusque dans son désordre; c'est Valentine éperdue d'épouvante et de volupté retenant Raoul dans ses bras.

Du reste, ces deux héroïques figures de Meyerbeer, nous les avions aperçues déjà au premier tableau du troisième acte, s'agenouillant devant Marcel travesti pour la circonstance en frère Laurent. O Shakspeare! et c'est ainsi que chez nous aujourd'hui la musique interprète vos œuvres! A quoi donc ont servi les vingt années du romantisme, tant de traductions en prose et en vers, de commentaires, même symphoniques? — «Après s'être entretenus très-longtemps de leurs amours, ils convinrent qu'il fallait qu'ils se mariassent, quoi qu'il en pût arriver, et que cela devait se faire par l'entremise de frère Leonardo, franciscain théologien, grand philosophe, distillateur admirable, savant dans l'art de la magie et confesseur de presque toute la ville... A l'époque de la quadragésime, où la confession est d'obligation, Juliette se rendit avec sa mère à l'église Saint-François dans la citadelle, et étant entrée la première dans le confessionnal, de l'autre côté duquel se trouvait Roméo, également venu à l'église avec son père, ils reçurent la bénédiction nuptiale par la fenêtre du confessionnal, que le frère avait eu soin d'ouvrir. » Ainsi parle Girolamo della Corte; la scène dans Shakspeare n'est pas moins simple, moins naïve :

JULIETTE, entrant dans la cellule.

Bonjour, mon pére!

LE FRÈRE LAURENT.

Roméo, ma fille, te remerciera pour nous deux... Allons,

venez avec moi, et vite, dépêchons, car avec votre permission, mes chers enfants, je ne vous laisserai point seuls ensemble jusqu'à ce que notre sainte Église vous ait incorporés tous les deux en un. (Exeunt.)

Pour retracer en musique un pareil tableau, on voudrait la touche d'un Fiesole, cette palette adorablement ingénue, cet angélique pinceau qui sur les murs du cloître de Saint-Marc à Florence a peint en fresque l'*Annunziata* et l'*Incoronazione*. Que fait le musicien? Il traite la scène à grand fracas; il étend, amplifie si bien que la légende dorée tourne au mélodrame. Le doux et pacifique frère Laurent devient une sorte de moine rébarbatif, l'inquisiteur de *Don Carlos;* l'humble et silencieux ami de l'humanité se répand en invocations, prodigue les formules. Où le calme et l'onction suffiraient, la tempête éclate, on se croirait chez Verdi, et, pour que rien ne manque, une strette chaleureuse termine à l'italienne ce morceau, dont l'inopportunité seule m'empêche de louer la valeur musicale. Aussi pourquoi ce bruit inexorable? Quelle manie, alors que nul incident particulier n'en réclame l'emploi, de déchaîner comme un torrent ces masses instrumentales? Deux orchestres aujourd'hui n'épouvantent personne; il est permis d'y joindre même tant qu'on voudra le chant des orgues, le carillon des cloches et le grondement du tonnerre, mais à la condition que de tout ce tapage un effet original, dramatique, sortira; car si vous n'avez rien à me dire, si c'est uniquement pour le bruit et le plaisir de me jouer des fanfares de régiment que vous rangez en batterie tous ces saxophones surnumé-

raires, vous n'aurez fait qu'affirmer plus victorieusement votre impuissance. Il y a dans Shakspeare une scène admirable. Juliette, après avoir bu le narcotique, gît étendue sur son lit : on la croit morte ; tout le monde accourt, la nourrice, la mère, Capulet, Pâris, frère Laurent ; on se lamente, on prie, on pleure ; puis, triste et naturel retour des choses d'ici-bas, néant de la vie et de la mort, les désespoirs se calment, les sanglots se taisent, chacun peu à peu tire de son côté, la chambre se vide, et les musiciens convoqués pour la noce restent seuls, causant et plaisantant en présence de ce cadavre.

Quand j'ai vu au début du finale du quatrième acte un orchestre sur la scène, tout de suite l'idée de ce tragique et sublime contraste m'est revenu ; je me suis dit : Voici le génie de Shakspeare qui va s'emparer de son interprète ! *Ecce deus superior veniens dominabitur mihi !* Ces instrumentistes mêlés aux acteurs de la pièce sont les musiciens de Shakspeare ; tout à l'heure, au moment fatal, nous les verrons prendre part au même drame que les autres, — ceux de M. Gounod, composant le véritable orchestre, continueront d'accompagner. Illusion et désappointement ! ce n'étaient pas les musiciens de Shakspeare ; nulle flamme individuelle ne réchauffait ce corps de symphonistes engagés pour souffler dans leur embouchure. La situation n'est pas seulement abordée, et la toile se baisse sans qu'il ait une seconde été question de cette lugubre et solennelle opposition de la vie et de la mort, de ce contraste de l'idéal et du réel, dont un Weber, un Meyerbeer, eussent tiré si grand parti ! J'allais

oublier de nommer Rossini, ce Rossini à qui nous disions un jour : Quel *Roméo* vous auriez pu écrire vous, cher maître! et qui modestement et spirituellement répondait : « Oui, peut-être..., mais après ma période de *Guillaume Tell.* »

VI

Loin de nous l'idée de méconnaître le talent de M. Gounod. Nous savons aussi bien que personne ce que mérite cette intelligence habile et déliée, cette plume de calligraphe. Tout en inventant peu, en vivant sur le fonds de ses devanciers, qu'il se contente moins d'enrichir que de faire valoir, ornant, limant, parachevant ce que les autres ont commencé, M. Gounod a son style, sa phrase mélodique, laquelle, entendons-nous, n'est point la mélodie. L'art singulier de ce talent consiste à vous leurrer, à vous enjôler, à vous attirer par d'éternels mirages. C'est la fée Morgane : semblants de mélodie, semblants de cœur, semblants de passion! Il arrive parfois à son récitatif de chanter comme une mélodie. Au second acte, vers la fin de la cavatine de Roméo, Juliette paraît au balcon et dit quelques mesures parlées d'un effet ravissant; même emploi de ce moyen, je devrais dire de cette poétique, dans la première rencontre des deux amants, quand Juliette apprend que l'homme à qui elle vient de donner son cœur est l'ennemi de sa race, et surtout dans la scène du quatrième acte, lorsque le moine présente à Juliette le flacon : récit d'une grandeur austère, que soutient un accompagnement mysté-

rieux dont la note lugubre et persistante a l'accent de la fatalité et sonne le glas de la mort véritable, de l'éternel sommeil au fond des tombeaux.

Ce récit, merveille de déclamation lyrique, est à mon sens le chef-d'œuvre de la partition, et je le mets fort au-dessus du fameux duo de l'*alouette*, inspiration musicale d'un ordre élevé et qui n'a qu'un tort, celui de ne pas rendre Shakspeare : trop de zèle et trop de furie, trop de rouerie technique surtout! Ce flot des violoncelles magnifiquement épanché est là pour entraîner la salle, cet *agitato* frénétique, tout en dehors, rapproche trop la distance, fait vivre parmi nous de nos passions et de nos misères ces figures adorables qui veulent être maintenues dans les vapeurs discrètement éclairées du lointain légendaire. N'appuyons point si vigoureusement, prenons garde que Juliette et Roméo sont des amants comme les autres; ce qu'ils se disent et ce qu'ils font est en somme fort ordinaire, tous les oiseaux du printemps en font autant; l'idéal seul les élève et les sanctifie, ne soufflons pas sur ce nimbe, ne touchons pas à cet idéal, car en lui seulement repose le secret de l'innocence et de la *chasteté* d'un amour qui finalement ne se prive de rien. Ah! combien, quand j'y songe, à ce clair de lune romantique, au sentiment naïf de cette scène incomparable, l'*hymne à la nuit* de Berlioz, dans *les Troyens*, répondrait mieux!

Je viens de nommer le précurseur; bien avant que M. Gounod songeât à son imitation du chef-d'œuvre de Goethe, Berlioz avait écrit *la Damnation de Faust*, et la symphonie de *Roméo et Juliette* du même compositeur avait également pris date de longues

années avant que l'auteur de *Mireille* eût la pensée de blaireauter son opéra sur ce sujet. Berlioz est un shakspearien sérieux; son ouverture du *Roi Lear*, sa marche funèbre composée pour *Hamlet*, témoignent, ainsi que la symphonie de *Roméo et Juliette*, de la profonde connaissance qu'il possède du génie du poëte. C'était la pensée de Meyerbeer qu'il y a de ces chefs-d'œuvre qu'il ne faut point vouloir transporter d'un art dans un autre, de ces conceptions venues une fois pour toutes, auxquelles on ne doit pas toucher pour les faire passer de poésie en musique. Cette opinion est aussi la nôtre. Cependant, si la musique veut absolument se prendre à certaines grandes œuvres de la poésie, la forme instrumentale avec chœurs, adoptée par Beethoven dans la neuvième symphonie, serait encore celle qui conviendrait le mieux. Berlioz a trop lu Shakspeare, il a de cette intelligence incommensurable un sentiment trop juste, trop profond, pour jamais se risquer dans les aventures théâtrales. Faire de ces réductions à l'italienne ou à la française de *Roméo* ou d'*Hamlet*, il n'y consentirait; mais on peut toujours méditer sur l'œuvre d'un poëte, la commenter musicalement, témoin les ouvertures de *Coriolan* et d'*Egmont*, la sonate écrite par Beethoven après une lecture de *la Tempête*, les rêveries de Mendelssohn sur *le Songe d'une nuit d'été*. Et voyez le cas particulier, il se trouve que cette symphonie de *Roméo et Juliette* touche de plus près au vrai drame que l'opéra du Théâtre-Lyrique, qu'elle serre plus étroitement, je ne dirai pas seulement l'esprit du poëte, mais les situations de sa pièce. La vigoureuse scène d'exposition, écartée ailleurs, forme ici le prologue.

On assiste aux démêlés de la valetaille, à ce *crescendo* qui fait la traînée de poudre, et du plus bas monte en un clin d'œil jusqu'au prince. La mélancolie de Roméo songeant à Rosalinde compose l'introduction du premier morceau, que termine en brillant *allegro* le bal chez les Capulets. Pour l'*adagio*, la scène du bal s'offrait d'elle-même, et le finale décrit et développe les caractères et les incidents de la tragédie. Quant au *scherzo*, la reine Mab devait naturellement en fournir le sujet. Là du moins nous apparaît dans le charmant éclat de sa verve humoristique l'aimable personnage de Shakspeare, qui n'est dans l'opéra qu'un assez triste comparse. « L'orgueil de Mantoue, dit Ovide, c'est Virgile; mais la joie de Vérone, c'est Catulle! » Ce Catulle, il faut que Shakspeare l'ait connu, car le seigneur Mercutio a comme un faux air du joyeux ancêtre véronais; quel dommage qu'à son tour M. Gounod ait si peu connu Mercutio! Écoutons ce *scherzo* de la symphonie, Mendelssohn lui-même ignore l'infinie ténuité de ce langage; on dirait un orchestre de moucherons, mystères d'une nuit de mai! bruissements sourds des elfes causant avec les roses, chuchotements de violettes! Dans l'*adagio*, vous avez comme une illustration musicale de la scène du balcon. Ici Roméo, là Juliette, les voix s'appellent et se répondent, le dialogue s'établit : d'un côté les voix plus graves de l'orchestre, les altos, les violoncelles, les bassons et les cors, de l'autre les soprani, violons, flûtes, hautbois et clarinettes. Et les idées et les périodes se succèdent, traduisant les émotions des personnages évoqués. Des nuages de la rêverie, insensiblement le chant se dégage, intime, tendre,

passionné; le violoncelle récite une phrase à laquelle les instruments plus hauts répondent par des sons inquiets, entrecoupés; puis s'épanouit en traits de feu la mélodie grandissant jusqu'au délire : c'est le moment des adieux, bouquet d'harmonie qui se brise presque aussitôt en fragments de mélodies rapides, brèves et recommençantes comme les embrassements des deux époux incessamment ramenés l'un vers l'autre et toujours ayant quelque chose encore à se dire. Enfin le départ s'accomplit, et largement, puissamment gradué, un *diminuendo* de l'effet le plus saisissant marque les pas de Roméo qui s'éloigne et disparaît dans la nuit.

Un jour, comme on demandait à Berlioz pourquoi il ne composait plus : « Je ne suis pas assez riche, » répondit-il. J'ai lu ce mot quelque part; authentique ou non, peu importe, il définit à merveille, avec la pointe d'ironie supposable, le découragement d'une existence vouée sans profit aux grandes luttes, aux grandes ambitions. *Odi profanum vulgus et arceo!* Il est beau de placer son vaisseau sur un promontoire élevé, même alors que le flot ne vient point vous y chercher, d'y vivre et d'y mourir dans le recueillement, la pauvreté et la contemplation d'un idéal inaccessible. L'art a ses martyrs, ses précurseurs, qui chantent pour le désert et se nourrissent de ses racines; il a aussi ses enfants gâtés qu'il bourre de friandises. Ce dix-neuvième siècle où nous vivons est un grand siècle, un splendide banquet où se sont assis tour à tour les plus fiers représentants de la pensée humaine. Je ne parle en ce moment ni des philosophes, ni des poëtes, ni des peintres, ni des Victor Cousin, ni des

Hugo, des Lamartine, des Delacroix, des Ingres. Je m'en tiens aux seuls musiciens, et je dis : Beethoven, Weber, Mendelssohn, Rossini, Meyerbeer, quels convives! Aujourd'hui le glorieux festin tire à sa fin ; l'heure est passée des mets substantiels, puissants, servis dans des plats d'or. Nous en sommes au dessert, aux sucreries; le siècle est repu, il grignote. Ducis, lui aussi, traduisit jadis à sa manière *Roméo et Juliette*, imitant de loin, et surtout éludant. Shakspeare, ce titan, ce cyclope, comme on disait alors, lui faisait peur; croyant traduire, il ne le comprenait, ce qui ne l'empêchait pas de le traduire. Casimir Delavigne, déjà plus avisé, mais non moins scrupuleux, écorniflait Richard III pour en tirer cette tragédie sentimentale, cette pièce de Kotzebue qui s'appelle *les Enfants d'Édouard*. Ducis, Casimir Delavigne, M. Gounod : c'est le même art!

LA MUSIQUE

ET

SES DESTINÉES

I

« Nous arrivons à un siècle où l'on n'écoutera plus que l'homme qui aura des opinions individuelles. On ne voit déjà plus que les demi-sots, les paresseux ou les timides répéter les opinions à la mode.» Jamais cet admirable raisonneur en mauvais style qui s'appelait Stendhal n'a pensé plus juste. La mode en effet nous cache le fond des choses et, tant qu'elle règne, dispose de toutes les vérités; heureusement que ce règne-là ne dure guère, et que la mode de la veille ne tarde pas à devenir la vieillerie du lendemain. Serait-ce que ce lendemain se lèverait déjà pour certaines théories musicales trop fameuses? On le croirait presque à voir ce qui se passe en Allemagne, au pays d'où nous vint la révélation. Naguère encore quiconque n'admirait, ne criait au miracle, était un réactionnaire absurde, un obscurantiste et, pis que tout cela, un philistin. Les femmes aussi s'étaient mises au jeu, et le passion-

naient avec cette adorable dialectique minaudière, cette exubérance de vie nerveuse, et cette parfaite absence de conviction qui les caractérise en de telles rencontres. Il semble maintenant que le public se ravise; après l'entraînement, voici le doute, après les folles ardeurs propagandistes la raillerie impertinente, et vous verrez que par un juste retour les véritables philistins pourraient bien être en fin de compte non pas les esprits restés dévots au culte de Mozart, mais tous ces fanatiques attardés qu'on appelle aujourd'hui la *queue de Robespierre*. La trilogie ou tétralogie sacramentelle n'est même plus respectée. « Quant aux *Niebelungen,* je conserve là-dessus mon scepticisme; vivre quatre jours de suite dans cette atmosphère, songez-y donc! Je ne sais au monde que Brendel et Hoplit de constitution à résister à cet assaut-là [1]. »

Depuis que ces lignes furent écrites, Brendel et Hoplit sont morts; nous n'avions pas l'honneur de les connaître, mais cette manière de quitter l'existence pour se soustraire à si terrible épreuve donnerait à penser que c'étaient deux hommes d'esprit. Un autre homme d'esprit, M. Ambros, ironiste non moins fin que critique habile, considère comme un bonheur pour les excellents rapports de l'Allemagne avec le royaume d'Italie que *Lohengrin,* représenté à Bologne, n'ait point trop déplu, et, parlant de la régénération universelle dont les fêtes de Bayreuth devaient être l'occasion, il ajoute : « Les Grecs eurent leurs jeux Olympiques, qui leur servaient à

[1] Voyez les lettres de Moritz Hauptmann à Franz Hauser, t. II, p. 120.

mesurer le temps, nous imiterons cet exemple; seulement, au lieu de compter par olympiades, nous compterons par *bayreuthiades,* et nous dirons : « Ce fut dans la troisième année de la douzième bayreuthiade que telle chose advint. » Le docteur Carus a constaté l'existence d'épidémies intellectuelles pouvant, comme les autres épidémies, frapper des populations entières; pourquoi n'inscririons-nous point au nombre de ces phénomènes la *wagneriana epidemica,* espèce de danse de Saint-Guy et de manie des flagellants ayant sévi de l'année 1864 à l'année .....? » Ce qu'il y a de certain, c'est qu'un médecin, — un Allemand encore, s'il vous plaît, — traitant des maladies nerveuses du présent et de l'avenir, y donne en tout sérieux physiologique la description des ravages produits par la musique de M. Richard Wagner sur les organisations susceptibles. Quelle ressource et quel antispasmodique serait en pareil cas ce Joseph Haydn, tenu en si méchant renom dans la paroisse, et dont la musique vous réjouit les nerfs comme une abondante et douce rosée de mai, — Haydn, l'aïeul, sinon le père de Schubert!

Cependant, tandis que l'Allemagne opère déjà en sens inverse, les traînards de France et d'Angleterre s'essoufflent à vouloir toujours pousser en sens direct, et ne s'aperçoivent pas qu'ils sont distancés. Que voulez-vous? l'art qui au siècle passé produisit *Don Juan,* qui depuis nous a valu *Fidelio,* le *Freischütz*, *Euryanthe, Obéron*, qui nous donnait hier *Guillaume Tell* et les *Huguenots,* cet art-là ne leur suffit point, à ces grands esprits consumés de l'amour du *vrai!* « Quelle dose de vérité faut-il admettre dans les beaux-arts? grande question! » disait encore ce

Stendhal, qu'il faut toujours citer pour la translucidité de ses perceptions premières. Oui certes, grande question que l'impuissance en s'aidant du sophisme ne se lasse pas d'embrouiller. Chaque art a sa dose de vérité, comme il a sa dose de poésie; mais les choses de la pensée ne se traitent point si grammaticalement. Il n'appartient qu'au seul génie d'en fixer les règles, et, quand il a créé la langue, dicté les formes par des exemples immortels que les générations se transmettent avec admiration et qu'elles ne modifient qu'avec respect, quand il nous a montré comment on s'y prend pour atteindre au sublime, ce n'est point affaire aux rhétoriciens de nous venir prêcher le règne de la platitude.

Il fut un bienheureux temps où les musiciens composaient des chefs-d'œuvre sans se douter de ce qu'ils faisaient, où des Sébastien Bach, des Haydn, des Mozart, rapportaient naïvement à Dieu le mérite et la gloire de leurs inventions. C'était alors la période édénique de jeunesse et de candeur; l'Ève musicale, n'ayant point encore touché au damné fruit de l'arbre de science, vivait tranquille et joyeuse dans son paradis. Elle en est sortie aujourd'hui pour jamais, et c'est cet infernal besoin de connaître qui l'en a chassée. « Tu enfanteras dans la douleur! » Hélas! c'est désormais dans la philosophie, dans la psychologie et l'ethnographie, dans l'histoire ancienne et moderne qu'elle enfante. Ses belles heures de soleil et d'inspiration se consument à creuser, — comme cet appariteur familier du vieux Faust qui, par je ne sais quelle ironie du destin, lui aussi, s'appelle Wagner, — à fouiller l'aride sol de la théorie, « heureuse quand, au lieu d'un trésor

qu'elle cherche, elle a trouvé un ver de terre »!

Le principe poétique de la musique est-il dans la musique même, ou ne résulte-t-il pas seulement de l'union complète, absolue, de la musique avec les paroles? Voilà le problème qui depuis tantôt quinze ans passionne tous les byzantins d'Allemagne, de France et d'Angleterre. Quelques-uns veulent que la musique soit un art indépendant, un art tirant de soi ses moyens d'expression, et dont une alliance trop étroite avec la parole ne peut que gêner les mouvements. Le philosophe Arthur Schopenhauer va même jusqu'à recommander l'exemple de Rossini, qui, traitant les paroles sans conséquence, en use comme il en faut user, « car la musique parle si bien et si clairement sa propre langue qu'elle n'a nul besoin des mots, et que le simple orchestre lui suffit pour produire tous ses effets ». Vous pensez ce qu'une semblable hérésie doit soulever de tempêtes chez les bons orthodoxes. C'est alors qu'on les voit recourir au livre canonique et s'inspirer de l'Esprit-Saint. Les œuvres théoriques de M. Richard Wagner ne forment pas moins de neuf volumes. C'est le transcendantal dans l'absurde et dans la présomption. Politique, religion, histoire, économie sociale, toutes les questions sont traitées et ramenées imperturbablement vers un centre qu'il occupe, *lui,* le messie annoncé par les prophètes, le rédempteur descendu des cieux pour racheter les générations présentes et futures de l'horrible esclavage du préjugé. Neuf volumes de théorie, quel lourd bagage pour un seul musicien, alors que la sagesse nous enseigne que l'esprit de spéculation philosophique et le génie créateur sont deux puissances peu habi-

tuées à marcher ensemble! Qu'à cela ne tienne, on invoquera le précédent de Beethoven; l'auteur de la neuvième symphonie lisait Plutarque, entremêlait ses manuscrits de citations d'Homère et de sentences hiératiques empruntées au sanctuaire de Saïs : preuve incontestable que chez ce héros, précurseur d'un héros plus grand, le sens esthétique n'excluait point la force créatrice. Et d'ailleurs qu'est-ce que cette neuvième symphonie elle-même, sinon le premier pas vers la musique poétique, premier acheminement vers le drame lyrique de l'avenir? Chacun sait que le chœur joue un rôle en cette admirable symphonie; mais, comme bien des gens pourraient trouver cet accouplement des vers et de la musique une chose du reste assez naturelle, et ne point s'étonner outre mesure de voir Beethoven expérimenter une fois par hasard quel bruit rend une strophe de Schiller en tombant dans l'immense abîme de son harmonie, tout de suite les faiseurs de systèmes d'intervenir et de s'écrier : « Contemplez, méditez ce prodige; Beethoven, arrivé au point culminant de son activité, s'arrête frappé de découragement; en train d'écrire son œuvre dernière, il sent que la musique est impuissante à traduire à elle seule sa pensée, il appelle à son aide la poésie, et les paroles de Schiller, complétant l'inspiration du maître, résonnent à la fois comme un glas de mort pour la musique *absolue* et comme l'accent d'inauguration d'une période nouvelle où la musique et la poésie ne se sépareront plus [1]. »

Il serait cependant bien temps d'en finir avec ces

[1] *The Music of the Future*, p. 12.

ridicules imaginations d'une esthétique à bout de voie, et j'ai peine à comprendre qu'un homme écrivant une introduction à l'histoire de la musique depuis Beethoven en soit à se faire dire qu'il n'y a pas un mot de vrai dans ce qu'on nous raconte là. Jamais Beethoven ne se fût donné à lui-même un pareil démenti. Que M. Franz Hüffer consulte donc les écrits de Ferdinand Hiller [1]; il y puisera sur le sujet des renseignements irréfutables. En empruntant, dans la partie finale de la neuvième symphonie, quelques vers à l'*Hymne à la joie* de Schiller, Beethoven n'eut jamais la sotte idée de fonder un dogme et de prêcher la délivrance de la musique par la parole! Il a, selon la fantaisie et l'essor du moment, tenté là une expérience et rien de plus. Cette expérience, grosse de tant de prétendue philosophie critique, pourquoi ne l'a-t-il pas renouvelée? car, somme toute, la symphonie avec chœur n'est point son chant du cygne, les derniers quatuors sont venus après, et, lorsqu'il est mort, il méditait une dixième symphonie et une grande ouverture. Singulière manie de vouloir toujours associer à ces tendances d'avenir le représentant le plus direct de la musique instrumentale absolue, un maître qui, sans jamais sentir le besoin de s'aider de la parole, évoque des profondeurs de son orchestre ou de son clavier des mondes de poésie et dont l'unique opéra qu'il ait écrit, *Fidelio,* est encore une symphonie! On s'obstine à nous représenter la musique comme un corps harmonique, un simple corps auquel la

[1] *Ludwig van Beethoven, Biographische Skizzen,* von Ferdinand Hiller. Leipzig, 1871.

poésie ou mieux le texte littéraire donne l'âme, erreur complète : la musique a son âme bien à elle, sa poésie qui lui est propre, — j'entends ici la bonne musique, car, pour la mauvaise, qu'elle soit instrumentale ou dramatique, il est très-certain que celle-là n'a point d'âme.

D'ailleurs cette alliance de l'élément métrique avec la mélodie, les Grecs déjà la connaissaient. Dans la tragédie d'Eschyle et de Sophocle, la musique a sa part, une part active et puissante, je veux bien le croire; maintenant ce qu'était la nature de cette musique, on ne nous l'apprend pas, et pour cause. Même après les récentes découvertes de la science, il serait fort difficile de rien établir de catégorique sur ce point. Nous savons que les Grecs ignoraient les lois de la polyphonie moderne, qu'ils n'avaient aucun sens de notre harmonie, et que leur musique, vivant surtout de rhythme, avait pour principal objet d'accompagner le dialogue ou le récit et d'en augmenter le pathos, emploi fort secondaire assurément et qu'on pourrait comparer, ce semble, au rôle que jouait la peinture appliquée à la statuaire. De ce que Phidias et Praxitèle teintaient leurs marbres d'enluminures harmoniques, on n'en a pas conclu, du moins jusqu'à présent, que la statuaire et la peinture ne formassent chez les Grecs qu'un seul art. Tout porte à supposer qu'il n'en devait pas être différemment des services que la musique rendait à la tragédie d'Eschyle ou de Sophocle. Les temps n'étaient pas venus, et la poésie, alors à l'apogée de ses ressources, ne pouvait que prévaloir sur un art encore si imparfait. Or cet état de choses mit des siècles à se transformer. Comme

les autres arts, la musique eut un jour, elle aussi, sa renaissance en Italie. Seulement cette résurrection, ce retour à l'idéal, qui, pour la poésie et la peinture, s'étaient manifestés dès le quatorzième siècle, nous ne les voyons pas se produire pour la musique avant le début du dix-septième; mais alors sous quels auspices favorables!

Les grands poëtes, les grands peintres, ont disparu de la scène, et c'est désormais au musicien, dont les ressources se sont accrues et complétées avec le cours des temps, de combler le vide laissé par leur absence. L'âge du bégaiement homophone se perd dans la nuit du passé. Mode dorien, mode mixo-lydien. toutes ces inventions n'appartiennent plus qu'à la fable. La Polymnie d'aujourd'hui s'appelle Polyhymnie, Guido d'Arezzo l'a formée à ses leçons, elle s'est assise sur les bancs de l'école des Pays-Bas; Orland de Lassus, Goudimel et son divin élève Palestrina lui ont enseigné le secret de fixer ses idées en des combinaisons impérissables, et la voilà maintenant qui marche l'égale de ses sœurs les autres muses. Croyez cependant qu'elle n'en sera pas plus fière, et nombre d'années s'écouleront encore avant que le fameux hymen avec la poésie se réalise dans l'opéra, si tant est que cet hymen se soit jamais réalisé et doive se réaliser jamais, ce que nous discuterons au moment voulu. *Daphnis,* le premier drame lyrique représenté à Florence en 1594, ne nous offre qu'un récitatif aride et froid; avec Monteverde, la conception musicale s'élargit un peu, l'orchestre et le chant étendent leur domaine, celui-là par des préludes et des intermèdes symphoniques, celui-ci par des morceaux d'ensemble pour

les chanteurs. Alessandro Scarlatti emploie l'air; viennent ensuite les duos, les finales, mais ce ne sont jusque-là que simples exercices détachés où le sentiment du poëme, l'expression des paroles, n'entrent pour rien, et des formes diverses de musique absolue, comme disent les Allemands; la voix humaine elle-même ne vaut qu'à titre d'instrument, la qualité seule du son importe; qu'il soit agréable et beau, on ne lui en demande pas davantage, les mots n'étant qu'une chose tout à fait indifférente et jugée bonne tout au plus à servir au compositeur de texte et de prétexte à son *allegro di bravura* ou à son *adagio* pathétique.

Oublieuse de sa vocation supérieure, dédaignant l'idéal, la musique semblait alors n'avoir qu'un but : fournir au chanteur l'occasion de briller, associant de gaieté de cœur ses effets à ceux de sopranistes d'une virtuosité vocale souvent merveilleuse, mais dont les intentions et l'intelligence dramatiques étaient, selon toute apparence, au-dessous même de ce que nous montrent les *étoiles* du théâtre contemporain. Réagir contre un si ridicule asservissement devenait une loi; l'Allemagne intervint, et, s'emparant de la forme lyrique italienne, elle entreprit de la redresser et de l'organiser dramatiquement. Jusque-là c'est fort bien; mais, pour que le système eût toute son autorité, il faudrait que Mozart eût précédé Gluck, et l'histoire nous enseigne justement le contraire. Gluck, dans la pensée des orthodoxes, étant un progrès sur l'auteur de *Don Juan,* Mozart leur devient un génie encombrant, ils ne savent que faire de lui, et le classent parmi les compositeurs de musique absolue : Mozart, en même temps que

des opéras, n'a-t-il pas écrit des symphonies et des sonates? N'en parlons plus, c'est un spécialiste, une de ces natures trop essentiellement musicales pour ne pas se refuser à faire de larges concessions à l'économie théâtrale. M. Richard Wagner consent néanmoins à reconnaître que Mozart, tout musicien absolu qu'il fût, aurait pu résoudre le problème de l'opéra moderne, seulement il eût fallu pour cela que *le poëte* se rencontrât sur son chemin, ce qui naturellement n'arriva point, une telle fortune n'étant réservée qu'au grand chef de l'école de l'avenir, lequel imagina d'être à lui-même son poëte, et peut, en nous vantant l'excellence de ses pièces, s'écrier comme ce personnage de Molière :

La meilleure raison est que j'en suis l'auteur.

Don Juan, cela va sans dire, n'est pas un poëme d'opéra, et de ce que, dans une certaine scène du second acte des *Noces de Figaro*, Chérubin et Suzanne chantent un duo plus ou moins épisodique, il s'ensuit que l'homme qui a donné tant de merveilles musicales et dramatiques à la fois, l'auteur et le créateur de tous ces types impérissables, à l'égal des figures de Shakspeare, Mozart n'était au théâtre qu'un écolier. « Cette simple circonstance d'avoir introduit en pareil moment un morceau de musique ayant forme de duo suffirait pour démontrer l'inaptitude (pourquoi pas l'ineptie?) de Mozart et son manque de droit à ce titre de messie dramatique dont ses *aveugles* admirateurs voudraient lui faire gloire [1]. »

[1] Franz Hüffer, *The Music of the Future*, p. 48.

Le messie! nous savons d'avance de quel nom il s'appellera, patience donc et contentons-nous en l'attendant de vénérer ses prophètes. On connaît ces paroles de Gluck : « Je chercherai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. » Tout bon réformateur apporte avec lui son manifeste. Quelqu'un disait devant Rousseau : *Alceste* est tombée, — Tombée du ciel, répliqua le philosophe. Une préface dûment libellée en belle prose *autoritaire* enveloppait l'aérolithe, et c'est aujourd'hui cette préface qui sert de programme aux confesseurs du nouveau dogme. Mozart s'abstient, lui, de toute espèce de littérature, il reste purement et simplement musicien, musicien sans phrases ni tendances doctrinaires, musicien absolu. Nature toute inspiration et lumière, il répugne aux polémiques, et sa voix divine semble dire en retournant le paragraphe : *Non veni gladium mittere in terram, sed pacem.* C'est le saint Jean raphaélesque du tableau, tandis que Gluck, tempérament orageux et dur, nous représenterait plutôt cet apôtre qui s'appuie sur l'épée. Attiré, mis en goût par notre style et nos préoccupations littéraires, il compose et remanie ses ouvrages en vue de l'opéra français, et, — circonstance dont semblent ne point se souvenir assez ceux qui s'empressent d'aller si éperdument attribuer à l'invention d'un étranger un art qui ne serait que le très-naturel résultat de notre théorie nationale en fait de déclamation, — l'opéra de Gluck n'est en somme que notre tragédie classique ornée de chants. De 1683 à 1764,

Lulli, Rameau avaient déjà tracé la voie, et l'auteur d'*Orphée*, arrivant à Paris, y trouvait aussitôt l'atmosphère la plus favorable à ses idées, et recevait du génie même de notre langue ces traditions qui plus tard furent l'héritage des Méhul, des Cherubini, des Spontini, en un mot de tous les maîtres d'une école où Rossini avec *Guillaume Tell*, Meyerbeer avec les *Huguenots*, sont venus à leur tour se faire inscrire.

Il se peut que ce que je vais dire ne plaise pas à tout le monde ; on aurait tort cependant de n'en point prendre son parti comme d'une de ces vérités contre lesquelles la mauvaise humeur des gens reste sans effet. Notre théâtre a de tout temps mené l'Europe; depuis l'époque des mystères jusqu'au siècle de Louis XIV, de Racine et Molière à Voltaire, à Beaumarchais, de Scribe à Victor Hugo, à Dumas fils, la scène étrangère, du nord au midi, a vécu aux dépens de notre littérature dramatique. On nous critique, on nous calomnie, on nous insulte; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'on n'a pas encore trouvé le moyen de se passer de nous, et que, sans manquer de respect à ces grandes individualités qui se nomment Goethe et Schiller, et dont personne assurément plus que nous ne professe le culte, on peut soutenir qu'à Vienne comme à Saint-Pétersbourg, à Londres comme à Berlin, comme à Florence, il n'est au théâtre de bonne fête où notre art ne soit convoqué. Eh bien, ce droit acquis de tout temps à notre scène littéraire, nous entendons qu'il appartient également à notre scène d'opéra. Les Italiens ont la cantilène plus facile, les Allemands sont des symphonistes-nés, sur le terrain de

la musique absolue ils nous battront toujours, mais nous seuls en France comprenons le drame lyrique, nous seuls possédons et le sentiment et la tradition de l'opéra moderne, et celui-là que le public français aura décidément répudié ne sera jamais un homme de théâtre. Que vient-on nous parler toujours de la théorie de Gluck, à nous qui l'avons inventée et qui n'avons cessé d'en applaudir la pratique, tantôt dans le *Joseph* de Méhul, tantôt dans *la Vestale* de Spontini ou dans la *Médée* de Cherubini? Les doctrines que vous nous prêchez sont les nôtres, et ce n'est pas d'hier, vous le voyez, puisqu'elles datent de Lulli et de Rameau. Dites qu'on a trop souvent négligé d'en tenir compte, mais ne prétendez pas qu'elles vous appartiennent, car il n'est pas un ouvrage du répertoire français, à commencer par *la Muette*, à finir par le *Prophète* en passant par *la Juive*, qui ne porte la marque de cette union de la musique et du drame, en dehors de laquelle aucune œuvre sérieuse ne saurait exister. Ces œuvres pourtant, j'en conviens, ont un immense tort, celui d'avoir été composées sans aucune espèce de préoccupation théorique, et selon cette simple esthétique du bon Dieu dont se servait Titien lorsqu'il disait : Je peins les belles femmes parce qu'elles sont belles. — Vous qui avez plus de système que d'imagination, vous proscrivez l'imagination et bannissez de votre république ces pauvres diables d'inspirés qui manquent de système et dont le génie est une simple idée, *una certa idea che vi vienne alla mente.* Gluck lui-même, le grand précurseur, n'obtient point pleine indulgence : « Je ne conteste pas que Gluck ait eu le sentiment de cette indivisibilité de l'élément

poétique et de l'élément lyrique, mais la pensée ne lui vint pas d'arriver à ses fins en sacrifiant les propres formes de son art, et cette faute eut pour conséquence de ne rien changer à la position secondaire du poëte, forcé comme devant à se soumettre aux intentions du compositeur [1]. » La musique s'ingérant de jouer le premier rôle dans un opéra, considérez un peu le beau scandale !

> Je vous trouve, ma chère, une fille suivante
> Un peu trop forte en gueule et fort impertinente !

Les réformateurs écrivent des préfaces et de gros livres, mais c'est par des chefs-d'œuvre que s'opèrent les vraies réformes. Au lendemain des violents orages du *gluckisme,* Mozart arrive bien à point. Sa figure nous apparaît comme celle de l'ange pacificateur, il endort la tempête, veille au sauvetage et ravit à la bourrasque toute sorte d'éléments précieux que Gluck dans sa furie de rénovateur avait jetés par-dessus bord, peut-être au plus grand avantage du drame lyrique, mais certes au grand détriment de la musique. Il réconcilie la mélodie avec le drame, emploie comme Gluck l'orchestre au développement de l'expression scénique, mais avec quel accroissement de richesses et quelle supériorité de couleurs ! De *Don Juan* procède l'opéra romantique entier, de même que c'est dans l'*Euryanthe* de Weber qu'il faut aller chercher la source de ce drame historique musical autour duquel on mène tant de bruit. *Lohengrin* n'est autre chose qu'un remaniement systématique de la conception de Weber, il existe

[1] Franz Hüffer, *the Music of the Future.*

entre les deux ouvrages une ressemblance irrécusable, et remarquez que je dis cela non point simplement parce que les deux sujets se répètent et dans les personnages et dans les situations; la douce et timide Elsa nous représente la plaintive Euryanthe également innocente et persécutée, de même que nous voyons revivre le tendre et mélancolique Adolar dans le chevalier au cygne; il n'y a pas jusqu'aux figures secondaires qui ne se groupent de manière à nous offrir aussi des pendants, le traître Telramond et la walkyrie Ortrude d'un côté, et de l'autre le félon Lysiart et la perfide Églantine, — non; ce qui m'inspire cette pensée, c'est le ton imposant et chevaleresque des deux ouvertures, les larges partis-pris dans le récitatif, l'abondance de marches solennelles et de chants nuptiaux enlevés à grands traits, le dialogue mélodramatique, en un mot le caractère musical répandu sur l'une et l'autre de ces partitions.

On voit qu'ici et là les principes sont les mêmes, mais où la différence éclate, c'est dans l'application; Weber a l'inconscience divine des génies de race, la mélodie lui vient à flots, c'est comme un Bellini germanique, et les natures ainsi douées ne se privent pas volontiers des moyens d'expression que l'usage leur livre. Il parlera donc la langue traditionnelle et ne se fera faute ni de l'air, ni du trio, ni du finale, il emploiera même au besoin la cavatine, — formes désormais condamnées et dont l'école ne veut plus qu'on se serve. Si vous demandez pourquoi cet ostracisme, on vous répondra : Nous proscrivons les airs, les duos et les finales, parce que nous entendons que l'opéra cesse d'être une

suite telle quelle de morceaux reliés entre eux par des bouts de récitatifs. Toute notre énergie musicale se porte dans le dialogue, *facteur* principal de l'action. Selon que la situation le commande, la musique s'élève, et son intensité va toujours en croissant jusqu'au paroxysme. Sur son passage, un pareil torrent entraîne tout: les finales, les ensembles, toutes les formes jadis pratiquées par la musique absolue flottent désormais à la dérive, comme ces troncs d'arbre déracinés que charrie l'inondation, et, « pour remplacer ces diverses formes d'un art inexorablement aboli, *nous en avons inventé une : le logos,* c'est-à-dire la passion sublimée, idéalisée, la passion dépouillée de son enveloppe terrestre et rendue à sa divine essence ». Ne vous semble-t-il pas ouïr parler tel personnage comique de Molière? Et c'est avec ce fatras d'un Sganarelle qu'on berne le public depuis quinze ans. Supprimer l'air et le duo, le trio, le quatuor! Nous disons, nous, que ces formes admirables, il faudrait au contraire les inventer, si elles n'existaient pas, car elles ont doté la musique de moyens d'expression que le drame en vers lui-même ne possède point, on leur reproche d'interrompre l'action, et ces philosophes ne s'imaginent pas qu'en supprimant ces coupes, je ne dirai pas traditionnelles, mais *rationnelles,* qu'en remplaçant par un matériel dialogué où l'inflexion ne porte jamais que sur le mot, ces adagios où le sentiment se développe, ces points d'arrêt psychologiques, monologues *coram populo,* où le personnage se commente, s'analyse, descend dans le monde de sa pensée, quitte à se reprendre tout à l'heure, à s'élancer vers l'acte d'un mouvement plus vigoureux, — ils

en arrivent à faire un simple et grossier mélodrame de cette conception absolument idéale qui s'appelle un opéra!

Citons un exemple : le quatuor de *Rigoletto*. Quatre personnages sont en scène, quatre figures à manœuvrer à tour de rôle et d'ensemble. D'un côté, ce père et cette fille : la tragédie vengeresse, éperdue; de l'autre, la comédie filant son nœud avec ce roi aviné, libertin, et la drôlesse qu'il chiffonne; les cris de rage et les sanglots se mêlant aux gaillardises de taverne, les grossiers baisers et le choc des verres s'enchevêtrant aux malédictions, aux soupirs d'angoisse. Insisterai-je sur la partie *technique*, dirai-je l'art du maître dans l'emploi des procédés matériels? Art merveilleux, qui fait de cette scène si puissante au point de vue dramatique une chose irrésistiblement belle au point de vue du beau musical absolu. Écoutez, suivez le travail harmonique, ces chants indépendants qui se combinent, se fusionnent sans complaisance, sans *cheville,* ces notes aiguës à grande valeur, ces syncopes déchirantes, ces notes à contre-temps exprimant chez la jeune femme outragée la suffocation, le désespoir et les élancements d'une tendresse insurmontable, — chez Maguelonne la moquerie joyeuse rendue par des notes à petite valeur, des *staccati* du tour le plus léger, le plus spirituel; le roi s'en donne à cœur ouvert, et, si aisé, si bon enfant que soit le mouvement de sa romance, vous sentez qu'il *s'amuse* et ne croit pas un mot de ce qu'il conte; quant au bouffon, étudiez ces notes saccadées à petite valeur, ces chromatiques, ces modales mineures à grande valeur, et cherchez si la musique a sur sa

palette des tons plus vigoureux et plus féroces.

Et c'est une forme qui peut à l'occasion amener un musicien de génie à produire un morceau pareil, c'est cette forme qu'on viendrait exclure pour la remplacer par du récitatif! O théorie, règne de l'impuissance! mais ce récitatif, Victor Hugo l'avait écrit d'avance, et, si nous ne voulions entendre que de beaux vers, il nous suffisait d'écouter son drame. C'est donc par la force de la musique, par sa force seule et sa poésie que se recommande ce quatuor, un chef-d'œuvre d'expression dramatique et de contexture musicale; il dit ce que le poëte a dit, mais il le dit autrement. Les vers du poëte sont splendides, ceux de ce quatuor sont ridicules; comment alors expliquer l'effet, comment expliquer tout ce pathétique et tout ce sublime, sinon par l'action virtuelle de la musique? Il est parfois regrettable que les arbres nous empêchent de voir la forêt, en devrons-nous conclure qu'il faut que dans une forêt il n'y ait point d'arbres? Retrancher les airs et les duos, voyez un peu le grand exploit! Et si vous le faisiez encore, si vos propres ouvrages se conformaient à votre théorie; mais non, la théorie est pour les adeptes et pour les badauds qui les écoutent, et vous, quand vous êtes au jeu, quand vous tenez en main les cartes, il vous arrive à chaque instant de tricher pour gagner la partie. Est-ce que la scène de la Wartbourg, au second acte de *Tanhäuser,* n'est point un morceau conçu en plein style de Weber, et votre fameuse marche des chevaliers, pour être belle, l'est-elle donc autrement que la marche d'*Euryanthe* ou celle du *Prophète,* et la scène nuptiale de *Lohengrin* n'est-elle pas

un duo d'amour tout aussi bien que le duo de Valentine et de Raoul au quatrième acte des *Huguenots?*

Il y a de même une prétendue découverte sur laquelle on revient sans cesse, et qui franchement ne méritait guère cet excès d'honneur; je veux parler de ces fragments de mélodie, ou plutôt de cette espèce de combinaisons harmoniques par lesquelles le musicien caractérise certains moments scéniques, et qu'il ramène aux principaux endroits, après les avoir proposés dès l'introduction. Sans contester le parti qu'on peut tirer d'un tel moyen, hâtons-nous cependant de reconnaître que l'invention n'en date pas d'hier et qu'il faut être bien naïf pour rapporter à l'auteur de *Tristan et Iseult* un de ces effets qui se trouvent partout, dans *Don Juan* comme dans le *Freischütz*, *la Muette* et *Robert le Diable;* mais la candeur d'un adepte ne saurait étonner personne : qui manie l'encensoir doit avoir la foi, et la foi produit des mirages, le chambellan Polonius voit tour à tour dans le même nuage un crocodile, une souris, un chameau. Supposons qu'on vous demande ce que l'œil d'un parfait orthodoxe est capable de découvrir dans un chef-d'œuvre du titan de Bayreuth, tel que je vous connais, vous répondrez aussitôt : — Tout, absolument tout, excepté de la mélodie. Eh bien, là-dessus même, vous seriez battu, car il paraît, quant à ce qui concerne la mélodie, que le maître en possède des trésors, et qu'il y en a plus dans *Tanhäuser* et dans *Tristan,* « beaucoup plus que dans *Don Juan* et *le Barbier* ». Et penser que ces deux ouvrages doivent compter à peine dans l'œuvre du maître quand on les compare à la tétra-

logie des *Nibelungen,* « dernier terme et suprême expression de la poésie et de la musique fondues ensemble, fusionnées, amalgamées l'une dans l'autre ». Je me figure le docteur Faust arrivé au plus haut terme de son activité pratique ; il veut créer, créer un homme, plus qu'un homme, l'artiste de l'avenir ; la science spagyrique lui vient en aide, il évoque du sein des *mères* l'idée-Eschyle et l'idée-Beethoven, et de ces deux essences traitées par les réactifs voulus sort le colosse Wagner, personnage hybride, encombrant et non moins réfractaire aux lois de la vie naturelle que cet *homunculus* venu au monde dans une prison de verre, car, si le pygmée ne saurait exister en dehors de sa bouteille et de certains gaz qu'elle renferme, il faut à ce titan pour se mouvoir des conditions également spéciales. « O terre, tiens-toi bien, car tu n'as jamais porté rien d'aussi grand ! » s'écrie le héros d'un drame du poëte Grillparzer ; plaignons l'auteur des *Nibelungen* d'en être réduit à cette exclamation, la terre lui manque sous les pieds, l'atmosphère que nous respirons le suffoque : nos théâtres, dont Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini et Meyerbeer se contentent, ne suffisent plus à ses conceptions, nos chanteurs sont d'avance déclarés indignes. « Qu'attendre en effet de la scène actuelle avec son répertoire classique et romantique, français, allemand, italien, tragique, comique, bachique ? Comment supposer que des chanteurs qui hier interprétaient *la Favorite,* et qui demain exécuteront *l'Africaine,* qu'un public qui, par intervalles, s'est laissé distraire à ces misères, soient capables les uns d'interpréter et l'autre de goûter

le *Rheingold* et la *Walkyrie*[1] ? » Évidemment non, les œuvres de ce genre ne s'accommodent point des façons ordinaires ; qui veut en jouir doit d'abord se sanctifier par le jeûne, la retraite et le recueillement dans « le crépuscule des dieux ». La Grèce antique eut ses jeux Olympiques, l'âge moderne aura ses festivals de Bayreuth. Un temple s'élèvera selon le rite, d'immenses caravansérails recevront tout à l'entour les pèlerins et leurs chameaux, et, quand l'heure annoncée par les Écritures aura sonné, une troupe de néophytes à toute épreuve, des chanteurs à la voix vierge d'impuretés et des cantatrices aux lèvres immaculées sortiront de leur thébaïde et de leurs cloîtres pour monter sur l'estrade et venir pieusement communier avec les multitudes. « Elles s'aiment en moi ! » disait le plus imperturbable histrion de cette bande illustre en parlant des bons rapports où vivaient entre elles ses vieilles maîtresses délaissées. Ainsi fera ce monde de chanteurs et d'auditeurs célébrant la pâque universelle. Il y en aura peut-être bien quelques-uns qui ne comprendront pas ; qu'importe, pourvu qu'ils applaudissent, qu'ils acclament et continuent à s'aimer dans le divin maître ?

Tout cela est fort ridicule, mais ne doit point nous empêcher d'étudier la question en ce qu'elle peut avoir de sérieux. « Wagner est sans aucun doute une individualité qui marquera dans l'histoire de la musique ; mais vouloir faire de lui la plus haute personnification de l'art passé, présent et futur, est une de ces plaisanteries qu'il faut laisser

[1] Franz Hüffer. *The Music of the Future*, p. 80.

aux gens que le ciel a doués de crânes assez durs pour venir, à l'instar des béliers antiques, battre en brèche les temples sacrés des anciens maîtres. » J'emprunte ces lignes à l'un des esthéticiens les plus accrédités de l'Allemagne actuelle, M. A.-W. Ambros, et j'invoquerais au besoin son auxiliaire contre ces hommes de parti, toujours prêts à s'entre-dévorer au lieu de chercher dans la discussion un honnête et loyal *modus vivendi*. Ce qui se passe de nos jours dans le royaume de la musique ressemble fort à cet état des esprits dont parlait Goethe à l'occasion de ce qu'il appelait en son temps le « sans-culottisme littéraire ». On exalte un individu sur le pavois, on l'intronise à son de trompe : *Io triumphe!* A son profit, tous les dieux sont renversés. Gluck et Mozart ne comptent plus que comme précurseurs. Un critique n'a-t-il pas remarqué naguère, à propos des opéras de Mozart, que cette musique « avait cependant encore sa valeur, et qu'il se pourrait bien faire qu'elle la conservât » ? Ne point absolument nier toute espèce de mérite à l'auteur de *Don Juan*, ô sublime condescendance ! « Ce pauvre Lamartine, Baudelaire le traite d'idiot; mais je pense, moi, que c'est aller un peu trop loin ! » opinait jadis d'un air bénévole un rimailleur fort magnanime envers le poëte des *Méditations*. Sentir et comprendre Mozart, goûter Lamartine, est une faculté qui n'appartient pas au premier venu ; il y a des gens qui préfèrent le Bernin à Phidias, et nous en connaissons qui trouvent Raphaël démodé et Michel-Ange « laid à faire peur ». La propagande va son train, laissons-la fournir sa carrière, elle s'agite, et ce n'est pas Dieu qui la mène : si c'était seulement le progrès,

passe encore ; mais nous savons tous que ce progrès-là n'est qu'un mot ronflant, captieux,

> Et qui, selon la main qui le tourne et l'applique,
> Va projetant ses feux de lumière électrique,
> Et vous fait dans l'histoire, en son jeu décevant,
> Voir tout ce qui se voit dans un nuage au vent.

Avouons-nous une bonne fois que le progrès n'entre pour rien dans ce grand tapage, et que le mouvement auquel nous assistons ne nous représente, en somme, qu'une de ces réactions dont abonde l'histoire de la musique : *in rebus humanis inest quidam circulus*, écrit l'historien romain ; nous disons, nous, c'est le serpent qui mord sa queue.

II

Cette union, cette indivisibilité absolues de la poésie et de la musique existent au début des choses, et la théorie actuelle ne servirait qu'à nous ramener au point de départ : *in principio erant verbum et musica.* Les psaumes de la primitive Église, les hymnes, la séquence, ne se lisent pas, on les chante, et sans la parole, qui seule marque les temps, la mélodie serait insaisissable. Patience, de cet humble rôle de servante, la musique ne se contentera pas toujours ; elle a conscience de ses destinées, se sent elle-même un art, et nous allons la voir poursuivre une voie particulière, spéciale, et travailler, comme la statue grecque, à s'échapper enfin, libre et superbe, de ce bloc de granit, où le

rite sacré la retient captive. A l'unisson liturgique se joignent bientôt d'autres parties, et des plus grossiers rudiments se dégage au seizième siècle le contre-point. Désormais les contre-sujets, les imitations, les canons et la fugue enveloppent le thème principal de leurs mailles serrées et se déroulent en folles arabesques, laissant le texte devenir ce qu'il peut. Aux quinzième et seizième siècles, les Pays-Bas prennent la tête du mouvement; alors le concile de Trente se fâche, et nous entendons s'élever sa voix contre cette musique profane, qui « sous ses ornements étouffe les textes sacrés et n'en laisse plus percevoir une syllabe au milieu de toutes ces imitations, de ces fugues et de ces canons ». La musique surmonte le coup, cette forme de composition n'ayant pas encore dit son dernier mot; de Palestrina et de son école, l'édifice auquel deux siècles ont travaillé reçoit son couronnement. Nous sommes en 1565, l'Église accorde son adhésion officielle; mais voici que bientôt Florence, à son tour, va protester contre l'art dominant, et cette fois la force de résistance fera défaut, car cet art, monté à son faîte, n'aspire déjà plus qu'à descendre. Imbue à fond d'hellénisme et de platonisme, la société florentine entend que la musique remonte puiser aux sources de la vie nouvelle, qu'elle ait, elle aussi, sa Renaissance. C'est au nom des droits méconnus de la poésie que la lutte s'engage. Assez de jeux d'école, place à la poésie! Retenons bien ce cri de guerre, nous le retrouverons plus tard en mainte occasion. Vincenzo Galilei s'élève contre les impertinences des contrepointistes. Giulio Caccini déclare 1600) que la musique régnante n'est qu'un misé-

rable *laceramento della poesia*, et le comte Bardi, le Mécène de tous les dilettantes, connaisseurs, amateurs, réformateurs et musicastres de son temps, se demande, dans un de ces conventicules platoniciens qui se tiennent en son palais, « s'il n'est point aussi ridicule de voir la musique commander et la poésie obéir qu'il le serait de voir la maîtresse du logis se subordonner à sa servante? » Il convient que la musique déclame, qu'elle se plie au drame; la musique suit la parole, ses inflexions, ses mouvements, ses contrastes et ses péroraisons. Saluons ici le chant solo avec basse chiffrée, et les premiers drames lyriques de Peri et de Caccini à Florence, d'Emilio del Cavaliere et de Kapsberger à Rome, de Monteverde et de Marco Gagliano à Mantoue : déplorables ébauches où rien n'a survécu de cet art idéal d'un Palestrina, d'un Vittoria, d'un Marenzio, espèces d'incunables grossiers succédant à des enluminures séraphiques! N'importe, ce style sec et monotone, ces récitatifs pitoyables n'en devaient pas moins faire la joie d'une période et la ravir à ce point d'enthousiasme, que toute autre musique fut rejetée dans l'oubli. Lorsqu'à Rome, en 1640, Lelio Guidiccioni osa timidement intercéder en faveur du passé, et parler de quelque décadence actuelle, un dialecticien de haut vol, Pietro della Valle, vous le remit sur-le-champ à la raison et, dans un *discorso* ou traité en belle forme, convainquit d'erreur le bon Lelio. Les temps sont nés pour les chanteurs, les cantatrices et les virtuoses. Cet écrit dont je parle et bien d'autres du moment nous édifient sur le genre de culte dont tout ce monde devient l'objet. Qu'est-ce, en effet, que la Renaissance, sinon la

complète émancipation de l'individu dans toutes les provinces de l'activité humaine? Nous abordons l'ère fortunée des préfaces, aucune de ces conceptions du nouveau style ne s'avance sans être précédée d'une immense introduction historico-théorique. Ni les Peri, ni les Gagliano, ni les Caccini, ni les Agazzari ni les Antonio Brunetti n'étaient gens à garder à part eux les motifs de leur réforme; à les entendre, Palestrina n'a déjà plus qu'une valeur historique, juste ce qu'à deux siècles environ de distance d'autres réformateurs nous répéteront au sujet de Mozart : il se peut que cette musique-là ait son mérite, mais elle ne se chante plus et nous la reléguerons, s'il vous plaît, au cabinet des antiquailles.

Plutarque appelle ces sortes d'évolutions des *catastases :* quand l'une a fini, l'autre commence. Une catastase du genre de celle dont nous sommes aujourd'hui témoins avait donc lieu en Italie dès 1600. C'est aussi pour la prédominance de la poésie que la bataille fut livrée et gagnée; mais la musique fit bientôt voir qu'elle n'était pas pour accepter un rôle subalterne et porter ainsi la traîne de sa bonne sœur en Apollon. Redevenue captive, elle ne songea plus qu'à sa délivrance, et se reprit à poursuivre ses propres voies; insensiblement la mélodie vocale s'épanouit, l'air développe ses divers membres, les ornements, les floraisons éclatent, et du *stile rappresentativo*, désert stérile, jaillit l'enchantement d'une oasis. Carissimi excelle aux grâces féminines, son *Artémise* est adorable, sa *Médée*, son *Hélène*, sont irrésistibles, et Stradella, quel doux coloris il sait donner à ses figures! Et cette brillante école napo-

litaine avec son Scarlatti, son Traetta, son Leo, son Pergolèse, elle a si bien concouru à restaurer la royauté de la musique, à la rétablir seule et sans partage sur son trône, que la poésie bannie, expulsée, s'enfuit au dehors recruter des troupes.

Gluck paraît : deuxième catastase. Comme les Florentins ses ancêtres, Gluck entre en campagne à grand renfort de manifestes. Nous connaissons la préface d'*Alceste*, celle de *Paride ed Elena* dit la même chose : guerre à outrance au mauvais goût des chanteurs italiens, à cette fureur de l'effet dont ils sont possédés, et qui rend impossible au théâtre toute expression vraiment caractéristique d'un sentiment ! Mais Gluck, au début de ses réformes, disposait d'autres ressources que les Florentins, desquels on pourrait dire que tout leur manquait. Aussi prétend-il ne désavouer aucune des conquêtes de l'art moderne; il conserve le récitatif en se gardant bien de se prononcer contre la douceur caressante de la mélodie napolitaine. Ce qu'il répudie, c'est le faux, le clinquant, le conventionnel, tout ce parasitisme qui finit par s'incruster dans un art et le dénaturer. Nous avons vu Mozart à l'œuvre, celui-là veut bien être poëte, mais à la condition qu'on le laisse être musicien tout à son aise ; par lui, la constitution du drame lyrique change encore une fois, et, d'exclusivement dramatique, devient exclusivement musicale, ce qui devait infailliblement au cours des ans ramener une troisième catastase.

Les grands prédestinés se reconnaissent à des signes certains : M. Richard Wagner vient au monde avec le double don de poésie et de musique; il est

poëte comme Goethe et musicien comme Beethoven, ou plutôt il nous représente l'incarnation de ces deux génies en une seule et unique personne. C'est du moins ce que les prédicants s'amusent à nous raconter, oubliant trop qu'il y a un Wagner d'avant la réforme dont il serait bon de s'occuper un peu. Celui-là se croyait tout simplement né poëte ; il essaya d'abord d'écrire des drames en vers qui ne parvinrent même pas à se faire jouer, et, comme la poésie lui tenait rigueur, il se tourna vers la musique. « Vous voulez m'empêcher de faire une petite fortune ; soit, monseigneur, j'en ferai une grande ! » Ne serait-ce point le cas de rappeler cette réplique du cardinal de Bernis au ministre qui venait de lui refuser une place ? Que la pièce du jeune dramaturge eût réussi le moins du monde, et M. Richard Wagner se fût contenté d'être un poëte comme tant d'autres, sans penser à réformer un art dont il ne s'était pas encore à cette époque ingénié d'apprendre la tablature. O suprême puissance de la vocation, et combien de choses s'expliquent ainsi ! J'ai cité l'exemple du cardinal de Bernis, M. Richard Wagner me paraîtrait plutôt ressembler à ces prêtres incompris qui fondent une religion par rancune de ce qu'on ne les a point faits évêques. Sorti d'une famille de comédiens, il griffonne des tragédies, amalgame et fond en un seul tableau *Hamlet* et le *Roi Lear*. Un beau jour, assistant à Leipzig à la représentation de l'*Egmont* de Goethe, avec les illustrations symphoniques de Beethoven, cette musique l'entreprend ; il se dit que, s'il en écrivait une pareille pour sa pièce, peut-être bien qu'on la monterait quelque part. « Vous jouez du violon, monsieur

le duc? — Je dois en savoir jouer, quoique, à vrai dire, je n'aie jamais essayé! » L'auteur de ce singulier pastiche d'*Hamlet*, lui non plus, n'avait point essayé. Il en eut fort regret, se mit à l'œuvre, et « c'est ainsi que les deux noms de Shakspeare et de Beethoven figurent au début de la carrière du maître [1] ». Sereine et sainte simplicité d'un biographe toujours prêt à s'écrier : *Ominös!* à propos des moindres circonstances. Remarquons que les augures ici s'offrent d'eux-mêmes; poëte manqué, musicien par occasion, comédien de race, vous avez là tout l'homme et tout l'artiste.

Allons au fond des mots : qu'est-ce à la fin que ce *pruritus inveniendi* qui nous pousse à prendre pour des réformes des nouveautés qui, depuis un siècle, appartiennent au domaine public? Redresser le récitatif et la mélodie, déblayer le sol dramatique, couper court aux vaines efflorescences, Gluck n'avait pas d'autre programme; mais ce qui suffisait à l'auteur d'*Iphigénie* et d'*Armide* ne nous contente pas, et nous voulons en plus la *mélodie continue*, la mélodie exprimant non-seulement une situation, mais le mot même qui l'engendre et qu'elle a pour devoir d'exprimer, — système archifaux, système absurde, et dont le moindre tort est de vouloir confondre en un *tout* des choses faites pour vivre chacune de sa vie particulière et se développer selon sa propre nature et ses propres fins. La musique est un art, et la poésie en est un autre, ce qui ne veut point dire que ces deux arts parfaitement distincts ne doivent pas se rapprocher : toute belle musique a sa poésie,

[1] *The Music of the Future*, p. 37.

comme toute belle poésie a son harmonie, son rhythme, sa musique; mais chacun des deux arts garde à part soi ses moyens techniques, qu'il se réserve d'employer en temps et lieu. Tel mot change de signification autant de fois qu'on le prononce; il y a la poésie d'un clair de lune, la poésie d'un tableau, la poésie d'un opéra, et toutes ces poésies n'ont rien à faire avec la poésie d'une *méditation* de Lamartine ou d'une *ode* de Victor Hugo. Est-ce que, par hasard, Schiller et Goethe, en créant leur théâtre, s'imaginaient tailler de la besogne aux musiciens de l'avenir? Et, d'autre part, Haydn, Mozart et Beethoven, écrivant des sonates et des quatuors, où tant de poésie est contenue, pensaient-ils à faire autre chose que de la musique? Goethe fronçait le sourcil à la seule idée de voir son *Faust* mis en opéra, et encore n'était-il question alors que d'imitations lointaines dans le genre du *Faust* de Spohr, d'élucubrations inoffensives et n'essayant pas d'atteindre son chef-d'œuvre au cœur même de son identité. Ce qu'il y a de pire dans le *Faust* de M. Gounod, c'est de se substituer dans la mémoire du public au *Faust* de Goethe, et de vulgariser des notions fausses sur les personnages et sur quelques scènes *drastiques* de la tragédie[1]. « N'interromps pas

[1] Édouard Devrient, aussi longtemps qu'il fut directeur de théâtre, s'interdit de monter l'ouvrage de M. Gounod, parce que, jugeait-il, c'était aller à l'encontre de l'impression que le chef-d'œuvre de Goethe doit produire sur le public et fausser le sens du poëme, auquel cette musique ne répond pas. C'est qu'en effet, pour bien goûter cette partition souvent exquise et se pâmer d'aise à ses tendres langueurs d'Araminthe, il faudrait pouvoir oublier *Faust*.

les musiciens, dit le sage Sirach, tâche un peu de te taire lorsqu'ils chantent et garde ta science pour d'autres moments. — M'est avis, remarque spirituellement à ce sujet M. Ambros, qu'on pourrait tout au contraire s'écrier en retournant l'apologue : Par pitié, respecte le poëte, et lorsqu'il a, comme dans *Faust*, des merveilles à nous réciter, ne musique pas au travers et garde ton contre-point pour une meilleure occasion [1]. »

L'art, comme la nature, a ses libres poussées, il aime à se développer à foison dans tous les sens; à côté du laurier grandit le myrte : greffer, marier, combiner les deux arbustes pour n'en faire qu'un, la belle avance! Comme s'il n'existait en ce monde que la musique de théâtre! Et la musique de chambre, la rayerons-nous de nos papiers? Proscrirons-nous les sonates, les symphonies, toutes ces floraisons aimables ou puissantes d'une culture absolument spéciale?... De Dominico Scarlatti à Chopin, que de trésors! mais c'est de la musique pour la musique, de l'art pour l'art! Ce qu'un Sébastien

[1] Cette opinion, qui fut, on ne l'a peut-être pas oublié, la nôtre dès le premier jour, que nous avons reproduite à l'occasion de l'*Hamlet* de M. Thomas, a fait son chemin en Allemagne, et nous aimons à nous appuyer ici du sentiment de M. Ambros, homme de principes et non de parti, trop avisé d'ailleurs pour se laisser prendre aux pieds dorés d'une idole de bois peint. Ce qui vous charme chez cet écrivain, c'est sa parfaite indépendance, son élan à tout admirer de ce qui est beau, en même temps qu'à jeter bas ce qui ne l'est point et passe pour l'être; personne n'a l'éclat de rire plus vibrant au nez du colosse Wagner, et ne montre plus de goût pour nos chefs-d'œuvre quand il s'agit des *vrais*.

Bach, un Haydn, un Mozart, pensent à leur clavier, mérite cependant d'être écouté. Une sonate de Beethoven n'a point de paroles ; cela l'empêche-t-il d'avoir sa poésie? Quelle clarté dans ce dialogue intime du maître avec son instrument! Suivez la phrase musicale, et, mieux que les plus beaux vers, elle vous fera pénétrer dans le drame profond, humain, qui se déroule devant vous. Aucun trait de cette âme ne vous échappera, vous aurez ses vibrations les plus secrètes de joie et de douleur, ses tendresses, ses rêveries, ses délires, ses désespérances, et qu'elle pleure, rie ou se lamente, l'expression restera toujours simple, toujours vraie; la hauteur morale se maintiendra. Les dernières sonates présentent sur ce point des exemples bien intéressants, et je citerais là maint *adagio* qui vous parle métaphysique, infini et royaume de Dieu avec l'élévation et l'autorité d'un Bossuet. Rien du discours *parlé*, de ces auxiliaires programmatiques introduits si fâcheusement depuis par Berlioz, et cependant vous ne perdez pas une larme, pas une ironie de cette émotion. Son pittoresque même est l'expression du sentiment inspiré par le paysage et non la peinture de ce paysage [1]. C'est qu'il y a dans la poésie des poëtes, et surtout dans leur théâtre, un matériel d'intentions que la musique ne comporte pas : la musique s'assimile des caractères, des passions et des situations; mais les longues tirades la déconcertent, les récits de Telramond, comme ceux de

[1] Beethoven ne fait pas de musique imitative. Sa conception ne jaillit point du sentiment immédiat ; elle est le reflet, la *réflexion* d'un sentiment déjà dominé.

Théramène, l'effarouchent. Quelques gouttes d'essence suffisent à parfumer le vase, quatre mots d'amour, de jalousie ou de colère, le développement d'un grand morceau n'en demande pas davantage.

« Il existe cette profonde différence entre mon art et le tien, disait le peintre David à Baour-Lormian, — et, se ravisant aussitôt, il reprenait malicieusement : — il existe cette différence entre mon art et l'art d'un poëte, que la poésie est sans limites, tandis que la peinture va se heurter à chaque instant contre des limites infranchissables. Supposons par exemple que moi et toi, — non pas toi, Baour, mais un poëte, un vrai, — nous ayons à peindre deux amants sur les Alpes. Il me faudra, moi peintre, immédiatement faire un choix, opter entre les amants et les Alpes ; si je me décide à peindre les amants, je n'ai qu'un petit bout d'Alpes, tandis que, si je peins les Alpes, il me faut renoncer aux amants. — Toi, au contraire, en admettant que tu sois un poëte, tu te payes librement tes vingt pages d'amants et tes vingt pages d'Alpes. » Impossible d'imaginer une satire qui s'applique mieux à cette mystifiante invention du drame lyrique de l'avenir. Lui, de même, il entend mener de front les amants et les Alpes, texte pour texte ; seulement les vingt pages de vers et les vingt pages de musique, au lieu de se suivre comme dans le poëme fantaisiste de Louis David, marchent de pair à compagnon et font œuvre concomitante. Lorsqu'au troisième acte d'*Otello* le chant du gondolier monte des lagunes et vient par sa note endolorie accroître encore l'angoisse de la plaintive et nerveuse Desdemona, il y a certes là un

moment psychologique où la musique et la poésie se rencontrent. Combien dure-t-il? Quelques secondes, ce que dure le choc de deux électricités. Les vers sont parmi les plus beaux que Dante ait écrits :

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria!

navrants, pleins d'amertume et de sombres pressentiments pour cette âme brisée du souvenir des jours heureux; la musique est une des plus idéales inspirations de Rossini, l'unique soupir de mélancolie sincère qui jamais ait erré sur les lèvres de cet autre joyeux enfant de Jupiter et de Sémélé. Dante, Shakspeare, Rossini confondus ensemble sous un même rayon de lumière, n'est-ce pas de quoi s'écrier avec saint Thomas d'Aquin : *Essentia beatitudinis in intellectu* [1]! Le malheur veut qu'on ne puisse bâtir là-dessus des théories; un météore n'est pas le soleil, il traverse l'espace, vous laisse ravi, émerveillé, mais on n'en fait pas le centre d'un nouveau système cosmique, ce que cherchent pourtant à faire

[1] Et, pour compléter le tableau, penser qu'à ces trois noms immortels deux autres noms viendraient se joindre, ceux de Rubini, qui chantait la phrase éplorée, et de la Malibran, qui l'écoutait dans une attitude de Polymnie, pâle d'une pâleur tragique et déjà s'apprêtant à chanter le *Saule;* mais de cette impression-là rien ne reste que ce qu'une génération en raconte; l'accent d'une voix, son individualité, son âme, son génie, autant en emporte l'oubli, et le marbre ni la toile ne sont, hélas! à consulter.

ces astronomes dévoyés qui prétendent tirer de la *symphonie avec chœur* toute une genèse de l'opéra moderne.

Dès que la musique entre en jeu, elle commande, la parole obéit, et la preuve, c'est que des vers, si mauvais qu'ils soient, ne sauraient empêcher une belle musique d'être ce qu'elle est virtuellement, tandis que les plus beaux vers ne peuvent rien pour une mauvaise musique. Le musicien est si bien tout en pareil cas, qu'il dépend de lui de sauver son poëme, fût-il absolument ridicule, comme de le tuer, fût-il sublime. Ayez Beethoven, et d'une berquinade va sortir *Fidélio;* ayez Weber, et de la plus incohérente, de la plus niaisement écrite des affabulations, va se dégager *Euryanthe*, — un monde de poésie chevaleresque et romantique, l'opéra de l'avenir, l'opéra modèle, sans lequel ni *Lohengrin* ni peut-être même *les Huguenots* n'existeraient.— Parlerai-je de Rossini se taillant un manteau de roi dans le *libretto* de *Guillaume Tell*, une guenille? Maintenant ayez par contre M. Thomas, et le chef-d'œuvre du génie humain deviendra cet *Hamlet* de l'opéra avec son Ophélie *prima donna*, son Hamlet, *bone Deus!* chantant des airs à boire et son bonhomme de spectre engagé comme veilleur de nuit au château d'Helsingor et rôdant au clair de lune sur les remparts pour crier l'heure aux habitants. Quel rapprochement on pourrait faire à ce propos entre le Méphistophélès du *Faust* de M. Gounod et le fantôme de l'ouvrage de M. Thomas, deux figures d'un relief si haut, et qui, passant des régions de la poésie dramatique dans le domaine de l'opéra, perdent aussitôt, par l'impuissance du musicien, le trait qui les caracté-

rise : diable sans diablerie, spectre sans terreur! Mais ceci ne tient point à ma discussion, j'en suis à ma question de mots, et j'y reste.

Cette instantanéité du récit et de la mélodie n'est qu'une imagination chimérique; on nous répète que la vérité le veut ainsi. La vérité! qu'est-ce que la vérité au théâtre, où tout est illusion? Lorsqu'on a déjà fait cette concession énorme de prendre les coulisses pour le monde, que peut-il en coûter d'admettre d'autres conventions? Respectons l'esthétique et la philosophie, mais n'allons pas trop loin, car l'examen constitutif des éléments qu'on s'obstine à vouloir confondre nous aurait bientôt donné tort. Dans la langue parlée, dans le récit, les mots se coordonnent successivement, et ma mémoire ne les perçoit qu'après que la phrase est formée et que ma mémoire les a rassemblés. La musique, tout au contraire, dès la première note, me saisit et m'entraîne sans me laisser le temps ni le pouvoir de revenir sur mes pas. Comment espérer jamais établir une concordance indivisible entre ces deux forces si diverses? La parole sert de réplique à l'émotion; principal attribut de la musique, elle éveille, excite et surexcite un sentiment et meurt dans l'acte même de génération. Parlez-moi d'un puissant organisme dramatique et lyrique, je vous comprendrai; dites : Nous ne voulons plus qu'un opéra soit du commencement à la fin un vulgaire assemblage de motifs à contredanses et à variations pour le piano, les bandes militaires et les orgues de carrefour, une besogne de pacotille d'où chacun emporte un morceau, — rien de mieux, et je me plais à reconnaître qu'en ce sens l'œuvre de réforme actuelle a son mérite.

Qui donc par exemple oserait soutenir que, sans l'influence de ces théories, la partition d'*Aïda* et l'admirable *Messe pour Manzoni* eussent jamais vu le jour? C'est surtout à ce compte que M. Richard Wagner aura bien mérité de l'avenir; s'il n'écrit pas des chefs-d'œuvre, il est capable d'en susciter chez les hommes doués du génie dramatique en les ramenant à la discipline, au respect du style et de la situation, en leur apprenant, comme Boileau, « à faire difficilement des vers faciles ». Le grand point, lorsqu'on se mêle de composer des opéras, c'est d'être un musicien de théâtre; ayez d'abord ce don, et tout le reste vous viendra par surcroît, selon les milieux et les circonstances. Les théories peuvent naître ; loin de vous énerver, elles vous retremperont, car vous aurez pour votre sauvegarde les acquisitions de l'expérience et ce discernement des forts esprits habitués à produire dans la plénitude de leur liberté. Quand les Verdi s'approchent d'un système, ils savent tout de suite ce qu'il faut en prendre et en laisser, et ne risquent jamais de lâcher la proie pour l'ombre. Laissons l'avenir pourvoir à ses besoins, qu'il comprendra sans nul doute beaucoup mieux que nous ne saurions faire, et tâchons de nous contenter du glorieux héritage du passé et de la riche moisson du présent. D'ailleurs le beau est un et se moque bien des systèmes; lorsqu'il arrive à M. Richard Wagner de réussir, c'est en composant comme les grands modèles; la marche de *Tanhäuser*, le chant nuptial de *Lohengrin*, pourraient être de l'auteur d'*Euryanthe* ou de l'auteur du *Prophète*. Quant à ces fameuses sonorités dont les effets sont tant prônés, il n'y a rien là non plus qui ne

soit dans Beethoven, dans Weber, dans Schumann, dans Berlioz et dans Meyerbeer.

J'ai posé la question ; la résoudre, je n'oserais : on n'aurait qu'à m'appeler rossiniste ou verdiste ; mieux vaut s'en remettre à l'observation d'un esprit clairvoyant et très-modéré. « Personne n'ignore, s'écrie M. Ambros, ce que fut pour l'opéra la période qui précéda 1850. Au plein de cette période de perturbation, d'affaissement et de perdition, Wagner éclate comme un orage. Que sera cet orage? S'il purifiera l'atmosphère, ou si, comme c'est le cas trop fréquent, il ne nous amènera que du mauvais temps, nul ne saurait le dire ; toujours est-il que, si les principes de Wagner devaient prévaloir, s'ils devaient être généralement reconnus, adoptés comme des lois dans l'art, autant vaudrait s'écrier tout de suite : *Finis musicæ !* »

III

La fin de la musique, et pourquoi pas? Cette idée-là m'a souvent préoccupé. De Bach à Rossini, à Schumann, à Meyerbeer, à Verdi, combien de temps s'est-il écoulé? Environ un siècle et demi, à peu près le même espace qu'a pris la statuaire grecque pour atteindre à ce suprême épanouissement qui prélude à sa décroissance. Avec Lysippe, la statuaire grecque semble avoir dit son dernier mot, la force productive est tarie, elle meurt pour revivre à travers les âges voués à l'éternelle adoration de ses types, toujours et partout copiés, imités, renouvelés selon le génie de l'époque et du climat : mais toujours

et partout la perfection désespérante, l'idéal achevé; à ce travail d'incomparable efflorescence auront suffi cent cinquante ans. La carrière de Phidias embrasse la période qui s'étend du commencement de la lutte avec les Perses au début de la guerre fratricide du Péloponnèse (490-431). A ces cinquante ou soixante années de culture inouïe, d'autres succèdent encore splendides; après la trinité Phidias, Polyclète et Myron, voici venir la trinité Scopas, Praxitèle et Lysippe, et quand s'ouvre l'ère macédonienne d'Alexandre, l'art hellénique a déjà levé le plus beau de son tribut. Interrogeons maintenant l'âge moderne et suivons-y les destinées de la musique de 1750 à 1868; entre ces deux dates, la grande fête se déploie. Opéra, musique de chambre, symphonie, cent chefs-d'œuvre éclatent coup sur coup; tous les genres sont abordés et presque aussitôt poussés à leur extrême puissance. Quels maîtres et quels ouvriers! Voyez-les à leur tâche; vous croiriez qu'ils ont pris pour devise ce vers d'une célèbre comédie :

A la postérité ne laissons rien à dire.

C'est une fulguration, la voie lactée! Mozart se multiplie; avec *les Noces de Figaro* et *Cosi fan tutte*, il donne le ton à l'opéra comique de Nicolo, de Boïeldieu, d'Hérold et d'Auber. *Idoménée* ouvre à Spontini de fraîches sources ignorées de Gluck, *la Flûte enchantée* réalise l'idéal d'un oratorio-féerie, et *Don Juan*, « l'opéra des opéras », plongeant ses perspectives dans le ciel et dans l'enfer, mystère et drame à la fois comme *Faust*, nous représente la vie et le train du monde en quelques caractères qu'on dirait

tracés par Shakspeare. Que d'éléments nouveaux introduits ainsi dans la musique par un simple musicien sans philosophie et sans esthétique, de motifs dont Beethoven ne demande qu'à s'emparer! Les aspirations inassouvies, les désespoirs, les doutes, les révoltes de l'homme moderne, les compassions infinies, les plaintes étouffées, les cris d'angoisse et de volupté, les remords, les deuils, les frénésies du siècle de l'*Héloïse* et de *Werther*, de la période de *René*, de *Manfred*, d'*Obermann*, tout cela, les sonates, les symphonies vous le traduiront.

Comme la Grèce antique fut le sol de la statuaire, notre atmosphère à nous a produit la musique, qui s'est inspirée du philosophisme romantique ambiant, comme jadis aux fêtes de Neptune, à Éleusis, un Praxitèle s'inspirait de Phryné en voyant la splendide hétaïre jeter bas ses vêtements et, ses cheveux dénoués sur ses épaules et ses hanches, plonger au sein des flots en présence de tout un peuple qui battait des mains. Les grands artistes de race ont la religion du beau, la beauté leur est sainte et sacrée; ils l'adorent comme une manifestation de la Divinité, et lorsqu'à Delphes, au sanctuaire le plus révéré de l'Hellade, Praxitèle expose sa statue d'or de Phryné sur un piédestal de Pentélique, cet hommage rendu à l'une des merveilles de la nature, loin de soulever aucune réprobation, passait au contraire pour une œuvre pie aux yeux des milliers de pèlerins non moins religieusement édifiés à ce spectacle que nos pèlerins de Lourdes et de la Salette peuvent l'être par la vue d'un reliquaire. Nous autres, fils du sombre septentrion, enfants attristés et vieillis d'une civilisation compliquée, nous possé-

dons un idéal plus métaphysique, et c'est justement à cette conception moderne de l'art, à ce vague, à cet infini, à ce démoniaque, à ce divin, que répondait la musique, et maintenant, que la terre, ainsi préparée d'avance, labourée, ensoleillée, ait donné des fruits abondants et prompts, comment s'en étonner? La langue était créée, émancipée; d'abord simple métier à contextures harmoniques, elle réclamait un plus haut emploi; des passions, des idées, elle en prit au roman, qui venait de naître, à la poésie, qui débordait; mille choses que les autres ne pouvaient rendre furent révélées par elle, analysées, creusées, et si bien dites qu'il pourrait se faire qu'à l'heure qu'il est elle eût tout dit.

Je reprends mon précis d'histoire contemporaine. Rossini conquiert le monde; son triomphe à travers l'Europe vous fait songer au divin Bacchus parcourant l'antique Asie; vous entendez comme un frémissement du thyrse des Ménades éperdues, comme la cymbale des Corybantes. Évohé! on n'acclame, on ne veut que lui, il est le cygne de Pesaro, l'immortel Rossini, le dieu versant des torrents de mélodie. Bientôt cependant la résistance s'organise; à la tête des intransigeants s'agite Charles-Marie de Weber; il proteste au nom de la nationalité allemande, du contre-point allemand [1]. Est-ce bien au génie de

[1] Tout ce bruit ne laissa pas d'incommoder aussi Beethoven, qui, lorsque Rossini, de passage à Vienne, vint le voir, ne lui cacha point sa mauvaise humeur. Rossini aimait à raconter cette visite : « Il me reçut fort mal, disait-il, ce qui ne l'empêche pas d'être le plus grand des musiciens. — Et Mozart, donc, cher maître, qu'en faisons-nous? — Permettez, Beethoven est le plus grand des musiciens; mais Mozart, *c'est le seul.* »

l'Italie qu'il en veut? ne serait-ce pas plutôt à la gloire de ce brillant héros qui le représente? Hélas! le cœur humain a ses vilains côtés; oublions l'homme et ne célébrons que l'artiste; célébrons surtout cette période d'abondance où tout, la colère, l'envie même, sert de prétexte aux chefs-d'œuvre pressés de naître. L'action, l'antagonisme, tout en produit, jusqu'à l'apostasie. A l'explosion rossinienne, Weber répond par le *Freischütz*, *Euryanthe*, *Obéron*, et Meyerbeer, un abominable dissident, un nomade, un renégat sans patrie et sans dieux, Meyerbeer, après *Robert le Diable*, crée *les Huguenots*. Cependant Beethoven compose ses sonates, ses quatuors, donne les symphonies; notre école française porte ses plus beaux fruits. Boïeldieu, Auber, Hérold, rivalisent d'esprit, de grâce, d'imagination, habiles à profiter de l'occasion, à saisir au vol l'idée qui passe, originaux pourtant, et sachant prêter à leur éclectisme une coloration très-personnelle. *Ma tante Aurore*, *Joconde*, *la Muette*, *le Pré aux Clercs*, sont des œuvres qui s'imposent par un caractère d'indépendance. Sans doute on s'y aperçoit que Mozart est venu, et Cimarosa aussi, et Rossini; mais Raphaël, pour avoir traversé la chapelle Sixtine, n'en reste pas moins Raphaël. Mettons de côté Cherubini, figure à part, et qui n'est point du tout un Italien francisé. Cherubini n'a rien de spécialement français; sa musique, comme celle de Bach, de Hændel, de Mozart, de Haydn et de Beethoven, échappe aux classifications de clocher, elle appartient au genre humain par la grandeur qu'elle respire, et toute nation digne de la comprendre peut y voir un produit de son propre génie.

Impossible de mieux rendre cette austère, puissante et noble nature que ne l'a fait l'esthéticien que j'ai cité plus haut. « Le Florentin Luigi Cherubini ne fut point lent à mesurer l'abîme de platitude où les successeurs de Cimarosa poussaient l'opéra italien, et tandis que déjà dès cette époque (1804) un jeune homme (Rossini) grandissait à Bologne pour retremper, régénérer ce vieux passé aux fonts les plus généreux de l'esprit moderne,— Cherubini remonta le cours des âges, prit sa fuite vers les grands modèles de la tradition nationale et composa en *stile di capella* de magnifiques morceaux d'église où semblaient revivre les maîtres du seizième siècle, cela sans affectation d'archaïsme, en toute plénitude et verdeur de forces. En même temps, d'irrésistibles affinités l'attiraient vers les maîtres allemands; il aimait, on le sait, Haydn, Mozart par-dessus tout, et leur langue chez lui coule de source. » D'où vient que sa forme dramatique demeure aussi étrangère à notre grand opéra qu'à notre opéra comique? Elle est ce qu'elle est, sévère et digne, souvent froide et non moins rebelle au cothurne qu'à la chansonnette; le galant, le badin lui répugne à l'égal du pompeux, et jamais elle ne saura ni scander un couplet de vaudeville, ni s'en aller prendre des leçons de déclamation et d'attitude à l'école de Talma.

Mais que nous fait ici la nationalité de Cherubini? Florentin, Viennois ou Parisien, que nous importe? Ce n'est point à relever le compte de tel ou tel pays que nous nous appliquons; nous parlons d'un épanouissement universel, d'une heure privilégiée entre toutes, et c'est assez pour nous de

pouvoir dire d'un Cherubini qu'il en fut, lui aussi. Vous souvient-il de ces quatre lignes charmantes de Henri Heine sur Chopin? « Lorsqu'il improvise au piano, vous croiriez avoir devant vous un voyageur qui revient du pays des songes, et vous seriez tenté de lui demander : — Eh bien, mon brave, les arbres chantent-ils toujours là-bas de si jolis airs au clair de lune? » Qui n'aimerait à pouvoir caractériser de la sorte un Schubert, un Bellini? Schubert, la floraison perpétuelle, l'inspiration inépuisable, un Midas de nouvelle espèce qui change en mélodie tout ce qu'il touche; le correct Mendelssohn, qui taille dans le plus pur cristal de roche sa large coupe au cercle d'or; le démoniaque Berlioz aux visées titaniques, poëte jusqu'en ses avortements ; le Sicilien Bellini, un Pergolèse, douce et mélodieuse organisation avec un souffle de Spontini et qui, moins délicate et moins faible, eût peut-être avant Verdi essayé d'une réforme dramatique de la tradition rossinienne! Et penser que des hommes de cette trempe ne figuraient alors qu'au second rang, n'occupaient que des coins, je dirai presque se perdaient dans la foule!

Non, de pareils spectacles n'éblouissent pas deux fois le monde ; la musique, comme la statuaire grecque, aura d'un seul coup donné tout ce qu'elle avait à donner. Pourquoi n'en serait-il pas de cet art absolument moderne et climatérique comme de la plastique grecque, et pourquoi n'aurait-il pas, lui de même à son tour, répandu, épuisé sa vie et son âme dans l'épanouissement prodigieux des cent ou cent cinquante dernières années? Sans doute la musique ne date pas de Hændel et de Bach, et bien des

essais mémorables avaient préludé aux illustres conceptions de ces maîtres, comme il est vrai que les métopes de Sélinonte précèdent celles du Parthénon, et que les saints renfrognés de l'école byzantine sont venus avant les archanges lumineux et souriants du divin Sanzio; mais, sans méconnaître aucun effort, sans négliger ni les cantates d'Alessandro Scarlatti, les *concerti* de Corelli, les morceaux d'orgue de Frescobaldi, ni les compositions parfois sublimes de ce Stradella, en qui semblent vivre la flamme et les aspirations d'un homme de notre temps,—n'est-il pas permis d'affirmer que la langue qui se parle en musique de nos jours vient de Bach, comme notre prose littéraire vient de Pascal? L'organiste de Leipzig meurt en 1750, après avoir dans son cerveau de titan accumulé, classé, épuré, animé du souffle de l'esprit toute la science de l'âge antérieur; en 1868, Rossini quitte ce monde, — Rossini, le *magister elegantiarum* par excellence, le scepticisme raffiné et la cordiale bonhomie, le demi-dieu en qui les connaisseurs et les simples amateurs communient, et qui restera classique partout où l'esprit, la grâce et l'aristocratie du bien dire continueront à florir. Je ne sais, mais il me semble que de l'antiquité aux temps modernes j'entends ces deux immortelles sœurs s'appeler et se répondre. Sans doute il y aura toujours des orchestres et toujours des théâtres, mais il se peut bien que l'art musical ait, lui aussi, fixé son point qu'il ne dépassera pas. Des redites plus ou moins heureuses, des glanes, des grappillages à travers la vigne du Seigneur, ce sera tout; la moisson est rentrée, les vendanges sont faites, adieu paniers! Que prétendre à la scène

après ce que le dix-huitième siècle et le nôtre auront vu? que rêver au-delà de la neuvième symphonie? J'entends dire : On fera autrement. Nous connaissons ce jeu des antithèses. Au lendemain du grandiose, le mignon, le mignard, après le sentiment le sentimentalisme, après Shakspeare et Molière, Marivaux d'abord, puis la comédie d'*actualités*, puis finalement Tabarin sur son tréteau.

Un art qui ne cherche plus à se renouveler que par les raffinements et les curiosités techniques ne m'inspire aucune confiance. On imite les peintres du moment, on épuise la gamme du gris, on fait chanter ensemble toutes les tonalités du bleu, du rose, du violet, on termine un rhythme sur un accord étranger à la note finale. Écoutez cette sonorité, comme c'est amusant ! Il y a des délicatesses et des mystères de langage qui ne peuvent être révélés à l'écrivain que par la probité de son cœur et que n'enseignent point les préceptes de rhétorique. Chez Beethoven, l'abondance des modulations commence par vous étourdir. C'est d'abord une sorte de vertige; regardez-y de près, et vous verrez toujours dans la plus excessive variété régner l'ordre voulu la nécessité justifiant l'audace. Longtemps avant l'entrée de la modulation, le compositeur vous la fait pressentir, vous la montre qui point à l'horizon. Vous le voyez en quelque sorte tendre vers elle, tandis que la *tonique* le retient toujours; l'effort persiste, augmente, bientôt la résistance faiblit, et nous sommes encore sous le pouvoir de l'ancien ton que déjà le nouveau nous circonvient, nous enveloppe; n'importe, l'acte même de la transition, quoique préparé, annoncé, ne manque jamais de

nous saisir comme une manifestation libre et spontanée; le pas en avant avait beau être fait, le maître ne nous l'avait pas déclaré; il le déclare, et notre saisissement, notre ravissement lui répond. Aujourd'hui la modulation est de sa nature plus fantaisiste, elle est surtout une piquante distraction de l'oreille, entre sans qu'on l'annonce et souvent oublie de se résoudre. Plus d'un cherche même de ce côté des voies nouvelles pour étendre la langue. Quant à la classification des genres, il n'en faut point parler. Nous écrivons des opéras pour la salle de concert et des oratorios pour le théâtre, nos cantates sont des pièces en cinq actes. Des idées, hélas! nous n'en avons plus, mais nous avons énormément d'esprit, et cet esprit nous sert à plaisanter, à bafouer les idées. Homère, Virgile et Théocrite, Hélène et Pâris, Énée et Didon, Daphnis et Chloé, c'est si bouffon tout cela, si grotesque! Et le moyen âge donc, *Geneviève de Brabant* par exemple, quelle drôlerie! le monde des dieux et des héros, le romantisme, tout y passe.

Corrompre le goût, ramener à l'absurde les plus nobles conceptions, rendre classique au théâtre la vulgarité, établir à demeure le mardi gras sur la scène, ce n'est point un métier inoffensif ainsi que d'aucuns le prétendent. Je m'amuse avec Aristophane de la goinfrerie du fils d'Alcmène sans que mon admiration pour l'Hercule Farnèse en souffre grand préjudice; autant se peut dire de la joyeuse et cordial parodie d'ancien régime, de la gaieté d'un Cimarosa dans *le Mariage secret,* d'un Rossini dans *le Barbier*, d'un Grétry dans *le Tableau parlant* ou dans *la Fausse Magie.* Cet art-là n'a rien que de sain,

il vient de Molière et nous réconforte. Telle n'est point la parodie dont le théâtre actuel est empoisonné; celle-là ne se contente pas d'égayer un moment le public aux dépens du personnage, elle tue l'idée et avec l'idée l'homme de génie qui s'en inspira. On parle toujours de remettre Gluck à la scène, et nous verrons ce que deviendront Iphigénie et Thoas, Orphée et Eurydice développant leur grande pantomime et leur sereine majesté devant une assemblée saturée de quolibets cyniques et toute chaude encore des refrains de *la Belle Hélène!* « La musique de l'avenir, tenez, la voilà! » disait un jour Rossini montrant une partition de ce répertoire comparable à certaines plantes marécageuses, foisonnantes, inextricables, qui couvrent la surface d'un lac, et coupent à ses eaux, jadis transparentes et profondes, toute lumière venue d'en haut. L'enthousiasme, le respect des choses belles et saintes, nous les avons désappris, mais en revanche nous raillons, narguons et gambadons à merveille, et, s'il ne nous arrive plus de lever nos mains vers le ciel, nous lui montrons nos jambes en faisant la roue.

La musique de l'avenir, elle se partage en deux courants : il y a la musique de nos petits théâtres comme il y a la musique de Bayreuth, et la plus bouffonne des deux n'est peut-être pas celle que l'on suppose. Regardez du côté du *Fichtelgebirg*, cette petite ville où vécut l'honnête, le modeste, l'excellent Jean-Paul; là séjourne embastillé dans son outrecuidance un homme qui se croit Dieu le père, et pour lequel ses fidèles desservants en Europe ne cessent pas de sonner la messe. Il trône en sa Walhalla parmi les géants, les nains et les walkyries,

et quand il en a fini de dialoguer avec Odin, il se propose cette besogne étrange, invraisemblable même pour un dieu, de corriger Beethoven et d'amender Gluck! Il revise, expurge, remet sur ses pieds la *symphonie héroïque,* substitue les cors aux bassons dans l'*allegro* de la cinquième symphonie, ajoute à la huitième deux trompettes, reprend en sous-œuvre l'*Iphigénie en Aulide*, et montre à son compère Gluck comment on manie un orchestre. « Si Dieu m'avait fait l'honneur de me consulter, aimait à répéter Alphonse X, roi de Castille et de Léon, bien des choses n'en iraient que mieux dans la création. » Ainsi raisonne ce personnage; il se dit : A la place de Beethoven, moi, j'eusse fait cela, et sans autre forme de procès il distribue aux clarinettes la partie des hautbois, tranche, surcharge, ajoute et traite un pareil texte comme s'il s'agissait de la copie d'un écolier. J'avoue que, si j'étais de la paroisse, ces vacations quelque peu naïves d'un vieux professeur de rhétorique me gâteraient beaucoup mon saint; corriger Beethoven, *réorchestrer* Gluck est en somme moins l'œuvre d'un grand esprit égaré que d'un Prudhomme. N'importe, dieu ou maniaque, cet Allemand, ce néo-Allemand aura prêché la vraie croisade des temps nouveaux. Il a trouvé dans le passé la solution du problème de l'avenir : il a découvert le récitatif!

Je ne plaisante pas; remontons à l'an de grâce et de musique 1600. Les Florentins, mus par des raisons esthétiques absolument semblables aux nôtres, liquident leur ancien fonds de mélodie et de contrepoint, et le remplacent par une déclamation uniquement préoccupée de rendre l'intonation du mot

et de la syllabe, *stile recitativo* ou *rappresentativo*, comme on disait alors; style ennuyeux, assommant, comme on dira toujours! De cette creuse déclamation, le récitatif moderne est sorti avec ses formules sacramentelles, avec ses demandes et ses réponses, ses exclamations, ses tirades. Le drame lyrique a vécu deux siècles là-dessus; pourquoi n'en vivrait-il pas deux et trois autres et même davantage? Il faut souvent si peu de chose pour que le *rococo* d'hier devienne la mode du moment, et *vice versâ*. Monteverde et son école introduisent l'élément pathétique dans la déclamation, et voilà le récitatif inventé. Ce récitatif à son tour passe d'usage, et nous le régénérons par la mélodie continue. Sempiternelle déclamation, que me veux-tu? On me promet non pas un drame, mais *le* drame; on a soin de me prévenir que ce que je vais entendre, c'est de l'Eschyle et du Gluck, du Goethe et du Beethoven tout ensemble, et quand mon âme est bien préparée à l'émotion, quand elle compte sur des élans de joie et de douleur, sur l'accent de la passion et du sentiment, on lui donne, quoi? des combinaisons harmoniques intéressantes, saisissantes, des effets de trompette et de trombone accompagnant un pathos formidable. Rien de cette forme organique, de cette clarté que les vieux maîtres savaient prêter à leur phrase. « Trouvez-moi donc des mélodies, disait Schumann, des mélodies bien neuves et bien franches. »

Cela vaudrait mieux en effet; précepte excellent, mais difficile à suivre par les temps de stérilité qui règnent, car il était écrit que le fameux songe de Pharaon s'accomplirait aussi pour nous, et qu'aux

années d'abondance, représentées par les sept vaches grasses, succéderaient les sept vaches maigres, autrement dit les années de disette. La mélodie, on la délaisse, on passe à côté sans la vouloir cueillir, elle est trop verte comme les raisins, et les infortunés qui en auraient soif manquent de souffle. L'âge est venu des épigones, il nous reste ici et là des maniéristes dont la veine s'épuise en quelques mois, des virtuoses de transition ayant de l'esprit et de la main, et qui se noient dès que la mode ne les soutient plus. Les choses qui nous amusent sont des figurines d'étagères accommodées à nos goûts incertains, désœuvrés ; nous en jouissons un moment sans trop nous rendre compte de ce qu'elles valent, et sans que l'idée nous vienne de les emballer pour la postérité, tant nous savons d'avance qu'elles n'y arriveraient qu'à l'état de bric-à-brac. C'est qu'une œuvre d'art ne se recommande pas seulement par les qualités qui la font réussir dans le présent ; il en faut d'autres, indépendantes du siècle et du milieu ; un grand artiste crée pour l'éternité en imprimant à son œuvre, en même temps que cet idéal contemporain toujours plus ou moins périssable, le caractère impérissable du beau humain ; la musique de Mozart, la musique de Beethoven, portent cette marque éternelle qui nous frappe également chez la Vénus de Milo en dépit des différences de climat, de religion, de civilisation ; les Grecs l'adoraient comme déesse, nous l'adorons comme chef-d'œuvre : c'est tout un.

Ce rapprochement me ramène à ma thèse. Chaque civilisation n'a qu'un temps dans sa vie pour produire ses chefs-d'œuvre ; de même que la statuaire

grecque fut le rêve de l'antiquité, la musique sera le rêve de l'époque moderne. Tous les degrés par où l'une a passé, l'autre à son heure les a dû franchir. Archaïsme, austère d'abord, élévation, rudesse : période des Éginètes, — de Hændel, de Sébastien Bach; le style idéal vient ensuite, le beau style : période Phidias-Mozart-Beethoven; puis arrive le style orné, fleuri, le style riche, « tu fais ton Hélène riche parce que tu n'as point su la faire belle », phase qui d'ordinaire précède les décadences, et dont le héros parmi nous serait Rossini. En admettant, ce que d'ailleurs je crois parfaitement, que la musique soit aujourd'hui un art ayant accompli ses plus belles destinées, sinon un art fini, le mouvement des deux côtés n'aurait guère duré plus d'un siècle et demi, et ce qu'il produisit aura suffi pour tous les temps.

FIN.

Univ. Ottawa

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Pages.

Les grands courants de la littérature française au dix-neuvième siècle 3

Lord Byron et le byronisme 56

Lamartine 120

DEUXIÈME PARTIE

La Fontaine 165

Voltaire et Shakspeare 199

TROISIÈME PARTIE

Hamlet et ses commentateurs depuis Goethe 277

Shakspeare et ses musiciens 341

La Musique et ses destinées 379

Paris. — Typ. G. Chamerot, 19, rue des Saints-Pères. — 5353.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

JUL 26 1983

NOV 30 1971

APR 29 85

17 AR 85

a39003 002070661b

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 10 09 20 08 2